GHEORGHE OPREA

LARISA AGAPIE

FOLCLOR MUZICAL ROMÂNESC

EDITURA DIDACTICĂ
ȘI PEDAGOGICĂ
BUCUREȘTI, 1983

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI ÎNVĂȚĂMÎNTULUI

Dnei mele colege Liliana Gherman
cu stimă L. Agapie
28 I 1984

Gheorghe Oprea

Larisa Agapie

FOLCLOR MUZICAL ROMÂNESC

Editura Didactică și Pedagogică — București

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

I. **PROBLEME GENERALE ALE FOLCLORULUI** 7

A. **Conceptul de folclor.** Trăsăturile generale și specifice 7
— Interesul conștient pentru folclor ; privire istorică 10

B. **Folcloristica** 29
— Folcloristica și ramurile ei. Etnomuzicologie 29
— Concepții și teorii despre folclor 32
— Principii, metode, tipuri de cercetare a folclorului 35

II. **ORGANOLOGIE POPULARĂ** 38
— Instrumente muzicale populare 38
— Formații instrumentale 45

III. **MORFOLOGIA CÎNTECULUI POPULAR ROMÂNEȘC** 47

A. **Versul popular cîntat** 47
— Tiparele metrice și formele lor. Legăturile exterioare ale versurilor 49
— Legătura structurală dintre vers și melodie 57
— Fenomene și elemente lexicale ce apar în timpul cîntării 63
— Legătura dintre vers și melodie sub raportul conținutului 72

B. **Ritmul** 75
— Noțiunea de ritm. Delimitări. Criterii de sistematizare 75
— Ritmul copiilor 79
— Ritmul de dans 82
— Ritmul aksak 86
— Ritmul giusto-silabic 89
— Ritmul parlando-rubato 96
— Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios 101

C. **Melodia** 112
— Tipuri generale 112
— Scări și moduri 113
— Cadențe modale 132

D. **Forma arhitectonică** 134

E. **Polifonie și armonie populară** 141
— Elemente de polifonie și armonie întîlnite în practica țăranilor . 141
— Armonia și polifonia folosite de lăutari 246

IV. **CATEGORII ALE FOLCLORULUI MUZICAL ROMÂNESC** 156
— Criterii de sistematizare a creației artistice populare 156

A. **Repertoriul muncilor și obiceiurilor de peste an** 158
— Specii muzicale folclorice integrate obiceiurilor de primăvară și vară 158
— Repertoriul obiceiurilor de iarnă 177
— Alte specii din ciclul calendaristic 183
— Repertoriul păstoresc 195

B. **Repertoriul vîrstelor și al obiceiurilor vieții de familie** 221
— Repertoriul copiilor și pentru copii 221
— Repertoriul nupțial 227
— Repertoriul funebru 237

C. **Balada** 281

D. **Doina** 289

E. **Cîntecul propriu-zis** 318
— Cîntecul propriu-zis de stil vechi 320
— Cîntecul propriu-zis de stil modern și nou 334

F. **Cîntecul orășenesc. Cîntecul muncitoresc** 377

G. **Muzica dansurilor populare** 391

V. **ALTE DIALECTE MUZICALE ROMÂNEȘTI** 413

VI. **FOLCLORUL MUZICAL ROMÂNESC ÎN CONTEMPORANEITATE** . 428

Cuvînt înainte

Cîntecul folcloric reflectă, în modul cel mai direct și mai caracteristic, profilul spiritual și talentul artistic al unei națiuni. Din timpuri imemoriale, poporul român păstrează un arsenal artistic de o rară valoare, bogăție și diversitate — corespondent fidel al concepției sale statornice asupra vieții și mediului înconjurător — izvoarele arhaice inițiale, ale căror substraturi încă se mai mențin, au fost și sînt alimentate permanent de seva experiențelor social-culturale ce s-au suprapus treptat. Folclorul nostru a devenit, astfel, nu numai o expresie a înțelepciunii și trăirilor sufletești, a firii pașnice, deschise și iubitoare de progres a românului, a cinstei și năzuinței multimilenare pentru dreptate socială și națională, dar și un mesaj al umanismului și vigorii sale spirituale spre universalitate.

Necesitatea cunoașterii și promovării fondului de valori ale creației populare este evidențiată pregnant în documentele partidului și statului nostru; în cuvîntarea rostită cu prilejul adunării solemne consacrate aniversării a 60 de ani de la crearea U.T.C. și a 25 de ani de la înființarea U.A.S.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român și președintele Republicii Socialiste România, arăta că „trebuie dezvoltate și îmbogățite continuu marile tradiții ale muzicii noastre populare, ale minunatelor doine și balade — unice în lume pentru frumusețea lor — și care oglindesc marea bogăție spirituală, dintotdeauna a poporului nostru". Deci, prin virtuțile estetice și trăinicia sa contemporană, folclorul muzical constituie un mijloc important de realizare a educației patriotice în rîndul tineretului, de consolidare a identității culturale naționale.

Viabilitatea tradiției, în cazul creației artistice populare românești, se relevă ca fiind proporțională cu vechimea comunităților folclorice pe întinsul patriei noastre. Așadar, folclorul este o dovadă de mare preț pentru demonstrarea continuității neîntrerupte a poporului român în spațiul Mioritic, Carpato-Pontic-Dunărean, confirmîndu-se, prin noi și noi cercetări, spusele lui Nicolae Iorga: ...„așezarea e caracterul general al acestei civilizații"[1].

Marii noștri oameni de cultură, nu numai cei romantici, au fost entuziasmați de frumusețile folclorului; dar numai pătruzînd în substanța lui au reușit să-i reliefeze semnificațiile și originalitatea, într-un context mai larg, european. Este un adevăr, astăzi larg recunoscut, că la temelia școlii noastre muzicale stă melodia populară; această realitate nu este valabilă numai pentru epoca precursorilor, ci se verifică pe tot firul evoluției muncii românești. „Din ce în ce începem să devenim mai conștienți

---

[1] Iorga, Nicolae, *Istoria românilor*, vol. I, București, 1936.

de tezaurul uriaș al folclorului", afirma în 1928 George Enescu, subliniind, totodată, că „aici este viitorul muzicii noastre". Creația artistică populară nu se situează numai la baza culturii muzicale românești, în ansamblul ei, ci continuă să fie un domeniu fundamental aparte, cu propria sa evoluție, dezvoltîndu-se concomitent cu creația „savantă" și întreținînd cu aceasta schimburi de valori.

În prezent are loc o propagare fără precedent a muzicii populare, atît pe plan național — prin formele instituite din cadrul Festivalului „Cîntarea României" — cît și pe plan internațional, prin desele turnee întreprinse de formațiile și soliștii noștri. Trebuie să admitem, totodată, că anumite procese inevitabile ale evoluției folclorului pot duce la „pălirea" autenticității și ineditului unor zone ce s-au păstrat arhaice pînă în timpurile moderne. De aceea, răspunderea noastră se amplifică, atît în direcția asigurării unei îndrumări competente, cît, mai ales, în sensul însușirii de către copii, de la cea mai fragedă vîrstă, a unui limbaj muzical românesc, asemenea însușirii limbii vorbite. Iată de ce, pentru îndeplinirea acestei îndatoriri de cinste a muzicienilor noștri, se impune o continuă aprofundare a noțiunilor legate de creația națională, dublată de apelarea, cu talent și discernămînt, la cîntecul popular, neîncetat — cum spunea Constantin Brăiloiu — „să cerem lumina de la monumentele sonore"[1].

Privită în totalitatea sa, creația artistică populară — deci și folclorul muzical — are o mare valoare estetică, valoare determinată mai ales de un limbaj specific, de un „cod" anume, cum îi spun azi specialiștii; să încercăm să pătrundem în tainele acestui „cod".

Pe lîngă scopul didactic mărturisit, această carte am dorit să fie o caldă și sinceră invitație adresată muzicienilor, tineretului nostru studios și tuturor acelora care, cu dragoste față de pămîntul acesta și oamenii săi, își îndreaptă atenția spre fondul străbun de valori artistice și documentare, încercînd să descifreze noi valențe în direcția continuei înfloriri a culturii românești.

GHEORGHE OPREA

[1] Brăiloiu, Constantin, *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*, Opere, vol. II, București, Editura Muzicală, 1969, pag. 163.

I

PROBLEME GENERALE ALE FOLCLORULUI

A. CONCEPTUL DE FOLCLOR. TRĂSĂTURILE GENERALE ȘI SPECIFICE ALE FOLCLORULUI

Termenul „*folklore*“ — în ortografia românească *folclor* — a fost propus în anul 1846, sub pseudonimul Ambrose Merton, de către arheologul englez J. W. Thoms, pentru a desemna producțiile culese din popor. El cuprinde cuvintele *folk* = *popor* și *lore* = știință, înțelepciune (the lore of the people). De la *folclor* derivă : *folcloric* (care aparține folclorului), *folclorist* (specialist care studiază folclorul) și *folcloristică* (știința care se ocupă de studiul folclorului) ; inițial, același cuvînt — folclor — desemna atît obiectul studiului cît și disciplina care îl studiază. Treptat, termenul se impune, înlocuindu-i pe cei aflați în uz : *antichități populare* — folosit de englezi, *tradiții populare* — utilizat de francezi, italieni, români, *demologie* (demos = popor, ca totalitate etnică) — la italieni, *laografie* (laos = poporul de rînd) — întîlnit la greci, *demopsihologie* sau *etnopsihologie*, cel din urmă folosit și la noi. Germanii au păstrat, pînă azi, denumirea corespunzătoare *Volkskunde*, creată independent de termenul englez.

În țara noastră termenul „folklore“ a fost folosit pentru prima dată de B. Petriceicu-Hasdeu care, în prefața la *Etymologicum Magnum Romaniae*, arată că a urmărit, alături de fonetica poporană și „credințele cele intime ale poporului, obiceiurile și apucăturile sale, suspinele și bucuriile, tot ce se numește astăzi — în lipsă de un cuvînt mai nemerit — cu vorba engleză *folklore*. Voiam să cunosc pe român așa cum este dînsul în toate ale lui, așa cum l-a plăsmuit o dezvoltare treptată de optsprezeci veacuri, așa cum s-a strecurat el prin mii și mii de înrîuriri etnice, topice și culturale“ (B. Petriceicu Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor, ediție îngrijită de Gr. Brâncuș, Ed. Minerva, București, 1972, p. 11).

Mai înainte, pentru a desemna creațiile folclorice, s-au folosit termeni ca : *de obște, popular* (împrumutat ca neologism din limba franceză), *poporan, țărănesc ;* dintre aceștia a rezistat timpului doar „popular“, dar înțelesul care i se dă mai diferă și azi. În domeniul muzicii s-a mai utilizat termenul *etnofonie*, iar în zilele noastre se impune cel de *etnomuzicologie*.

Folcloristica este o disciplină relativ tînără și, pînă la definirea clară a obiectului studiat, sfera noțiunii de *folclor* a variat, cuprinzînd cînd întreaga viață a unui popor, cînd limitîndu-se la literatura populară, credințele, obiceiurile, superstițiile poporului. Cu timpul, prin folclor s-a înțeles creația spirituală, transmisă pe cale orală (literatura, dansul, muzica), arte înrudite și datorită sincretismului, iar creația materială reve-

nind domeniului *etnografiei*. Această accepțiune nu s-a generalizat, dar predomină.

Creația populară are anumite trăsături proprii, care o deosebesc de creația cultă; aceste trăsături se întrepătrund, se condiționează reciproc și doar din motive didactice vor fi tratate separat.

Spre deosebire de arta cultă, individuală, creația populară are un *caracter colectiv*. Noțiunea de creație colectivă a fost greu de definit, cu atît mai mult cu cît cei care cercetau folclorul erau, la început, familiarizați mai degrabă cu creația cultă decît cu cea populară. În concepția romanticilor, actul creației era învăluit în mister, folclorul fiind o emanație a sufletului întregului popor; datorită acestei concepții, nici n-au încercat să descopere realitatea. De fapt, cazurile de creație plurală sînt rare. Ca și în creația cultă, actul creației este individual; diferă atitudinea creatorului și a colectivității din care acesta face parte față de realizarea insului creator. Acesta aparține grupului, posesor al unui limbaj artistic cristalizat în timp și a cărui geneză și evoluție a fost determinată de anumiți factori (economici, politici, geografici, psihici etc.). Limbajul artistic diferă de cel al altor grupuri existente, este familiar tuturor și considerat ca un bun al tuturor, transmis din generație în generație. Creatorul popular este mesagerul artistic al grupului, exprimînd sentimentele acestuia, gustul său artistic, folosind elemente existente în practica artistică a colectivității din care face parte. Realizarea sa va fi nouă doar într-o oarecare măsură — gradul de originalitate al reașezării elementelor vechi și a integrării unor elemente noi în cadrul creației sale. De fapt, cu cît cantitatea de „noutăți" va fi mai mică, creația va avea mai multe șanse de a fi acceptată de ceilalți, devenind un bun al tuturor, căci o creație nouă nu are șanse de a supraviețui decît în măsura în care este preluată de grup. „Libertatea artistică" a creatorului este limitată de colectivitate, atitudinea acesteia fiind aceea de „cenzor", fidel tradiției; datorită acestei fidelități, creațiile populare, deși nescrise, rezistă uimitor în timp. Odată preluată de grup, noua creație devine un bun al tuturor, fiecare se recunoaște pe sine și se comportă ca și cum ar fi un bun propriu, îl „adaptează" pentru a exprima mai bine trăirile sale, fără ca prin aceasta „originalul" să devină de nerecunoscut. În felul acesta iau naștere *variante*, forme prin care trăiesc, de fapt, creațiile folclorice. Modificările (ritmice, melodice, de ornamentație) au importanță, dacă avem în vedere și dimensiunile reduse ale creațiilor populare, ele fiind și o dovadă de rafinament artistic; ascultătorul percepe de fiecare dată noutatea, amănuntele avînd o mare importanță pentru el. În cazul bunilor interpreți, variația este o necesitate; modificările apar de la o strofă la alta, de la o interpretare la alta. De remarcat că interpretarea aceleiași piese, la unele intervale de timp, de către același individ, poate să ducă la diferențe mai mari între variantele individuale decît între cele culese — separat — de la diferiți „informatori". Este o dovadă a fidelității colectivității față de bunurile moștenite, pe care *transmiterea orală* nu le modifică în esență, iar pe de altă parte o probă a importanței pe care o are variația în cadrul evoluției creației populare. La extremele unui șir de variante, pot fi întîlnite exemplare care prezintă mari deosebiri. Schimbări mai mari apar atunci cînd se preia o creație din altă regiune, sau chiar de la alt popor; acestea se datoresc necesității de a integra exem-

plarul preluat în stilul specific regiunii, familiar tuturor, sau chiar al celui național. Variația nu este deci rezultatul unei memorări sau reproduceri defectuoase, nu este o degradare a creației, ci dimpotrivă, o permanentă adaptare la realitate și cizelare.

Este cazul să menționăm că și în arta cultă a Europei variabilitatea a fost prezentă într-o măsură destul de mare ; cu timpul, libertatea de execuție a interpretului a fost îngrădită, dar nu a dispărut total, altfel n-am avea atîtea concepții interpretative diferite.

În memoria oricărui membru al colectivității, o creație trăiește sub o formă generală ; ia naștere, de fiecare dată, în timpul interpretării, este „recreată", aportul interpretului fiind mai mare sau mai mic, în funcție de talentul și dispoziția sa, dar permanent în spiritul tradiției muzicale a grupului din care acesta face parte. Amprenta tradiției este foarte importantă atunci cînd transmiterea se face pe cale orală, ca în cazul folclorului. Dar nici circulația orală nu este un apanaj al folclorului ; există culturi muzicale extraeuropene care ignoră și azi notația muzicală — cea arabă de pildă — în cazul acestora acționînd tendința colectivității de a-și păstra bunurile culturale moștenite.

O consecință a oralității este și *anonimatul*. În sînul unei colectivități, bunii interpreți-creatori sînt cunoscuți și apreciați. Dar momentul apariției unei noi creații nu poate fi surprins ; rezultatul se poate cunoaște mai tîrziu, în măsura în care noua realizare a fost recepționată și preluată ca atare, continuîndu-și noua existență, dînd naștere la noi variante. Mulți pot afirma că un cîntec, de pildă, este „al lor" numai pentru că au adăugat la un text cîteva versuri, iar cercetătorul constată că melodia pe care a „compus-o" circulă deja. Datorită acestei atitudini, nici autorul unei creații culte nu prezintă nici o importanță ; odată preluată, aceasta va circula într-o formă mai mult sau mai puțin apropiată de original, sfîrșind prin a fi descompusă sau contaminată cu alte elemente, îmbogățind, în ultimă instanță, tezaurul artistic al colectivității care a preluat-o.

Sincretismul este o prezență caracteristică în folclor. Textele cîntecelor sînt făcute pentru a fi cîntate, strigăturile însoțesc dansul, împletindu-se cu melodia și ritmul pașilor. Cu greu poate fi determinat un informator să-ți dicteze textul unui cîntec, sau al unor strigături, căci în mintea acestuia el este asociat cu melodia, pe care o va fredona ; alteori, pentru a-și aminti strigăturile, va tropăi ritmul pașilor de dans.

O trăsătură importantă a folclorului este *caracterul național*. Folclorul reprezintă o parte a culturii naționale, fiind la baza acesteia. Creat într-un spațiu geografic anume, în anumite condiții istorice, folclorul reflectă, în imagini artistice specifice, ideile, sentimentele și concepțiile poporului, limba vorbită punîndu-și amprenta și asupra structurii muzicii. El rămîne principala modalitate de manifestare artistică a maselor populare și izvorul de inspirație nesecat al creatorilor individuali.

Bibliografie

1. Brăiloiu, Constantin, *Folclorul muzical, în Opere II*, Ed. Muzicală, București, 1969. — *Etnomuzicologia, studiu intern*, Opere II, Ed. Muzicală, 1969. — *Reflexiuni asupra creației colective*, Opere II, Ed. Muzicală, București, 1969.
2. Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc* I, Ed. Minerva, București 1980.
3. Comișel, Emilia — *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967.

4. Densușianu, Ovid, *Folclorul — cum trebuie înțeles, în „Viața păstorească“ în poezia noastră populară*, Ed. pentru Literatură, București, 1966.
5. Diaconu, Ion, *Reflexiuni asupra cîntecului și versului popular*, Focșani, 1946.
6. Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1978.
7. Vrabie, Gheorghe, *Folclorul. Obiect, principii, metodă, categorii*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1970.
8. Vuia, Romulus, *Etnografie, Etnologie, Folclor*. În Studii de Etnografie și Folclor, Ed. Minerva, București, 1975.

INTERESUL CONȘTIENT PENTRU FOLCLOR. PRIVIRE ISTORICĂ

Deși creația populară a însoțit procesul formării și dezvoltării poporului român, mențiunile privitoare la acesta sînt tîrzii, precedînd totusi documentele notate (o parte din mărturii sînt studiate de istoria muzicii). Din scrierile cronicarilor români, însemnările unor călători și muzicieni străini, din manuscrise, colecții, codexuri, se desprind informații privitoare la obiceiuri și genuri muzicale, unele instrumente folosite, creînd o imagine a unor aspecte culturale din trecutul poporului nostru. Chiar dacă majoritatea acestora se referă la muzica executată la curte, știm că în acea vreme folclorul ocupa un loc însemnat în cultura claselor dominante, deosebirea culturală și psihologică dintre acestea și poporul „de jos“ nefiind puternic marcată. Pe de altă parte, unele documente notate ne indică originea unor melodii aflate astăzi în circulație în folclor. Un exemplu în acest sens ni-l oferă melodiile notate în tabulatura lui Jan din Lublin (1540), în care găsim notate două dansuri : *Haiducku* și *Conradus*. Prima parte a melodiei dansului Haiducky este o variantă a melodiei *Banu Mărăcine*, care a avut o largă răspîndire (o variantă a fost notată în 1588 de Arbeau, cu titlul Dansul Bufonilor, iar în secolul următor îl aflăm în *Codex Caioni* — manuscris ce a aparținut călugărului franciscan de origine română Ioan Caioni ; melodia se întîlnește azi în circulație în întreaga țară ; a doua melodie este o variantă a *Țarinii Abrudului*, întîlnită în Țara Moților.

O mențiune și, totodată, o dovadă a executării unor creatii românești la curțile străine este acea referitoare la poetul maghiar Balassa Balint, care la încoronarea împăratului Rudolf (1572) a dansat *Dansul Păcurăresc*, după părerea unora *Călușarul*. Tot el a scris versuri maghiare pentru a fi cîntate pe melodia *Ciobănița română își plînge caprele pierdute* ca și pe ale cîntecului *Savu nu lasă fata să intre-n casă*.

Mai tîrziu apar documente notate : *Codex Caioni*, menționat deja ; *Codex Vietorisz* (scris în jurul anului 1680 de doi muzicieni slovaci) ; *Manuscrisul din Oponice* (denumit de muzicologii maghiari si *Hungarici saltus a Dionisio*, scris prin anul 1730). Aceste melodii provin din mediul de curte, avînd trăsături stilistice ale melodiilor românești din Transilvania, probabil creații ale unor muzicanți de origine română, unele putînd fi chiar melodii populare ; altele însă, după factură, par să fie create la instrumente de coarde, într-o vreme cînd instrumentul preferat al țăranului român era fluierul.

Ne vom opri doar asupra Codexului Caioni, acesta conținînd cele mai vechi melodii cu trăsături stilistice românești din Transilvania. Manuscrisul, în tabulatura de orgă, a fost scris între anii 1632—1671. A fost

început de Matyas Seregely, iar din 1652 a fost continuat de Ioan Caioni. Printre cele 211 melodii diverse (muzică religioasă, dansuri de epocă), găsim notate și 10 melodii românești, publicate pentru prima dată de Marțian Negrea, care a studiat acest manuscris. Printre ele sînt două melodii cu text : *Cantio jucunda de nuptiis Canae Galileae, Cîntecul voievodesei Lupul* și opt melodii de dans. Prima a fost considerată ca prototip al variantei românești a cîntecului de stea *La nunta ce s-a-ntîmplat în Cana Galileii*, dar asemănările care există pot fi și întîmplătoare. A doua este scrisă în stilul coralului protestant, avînd totuși cadență frigică, frecvent folosită în cîntecul românesc, mai ales în melodiile din sudul Transilvaniei. (vezi ex. 1 și 10).[1] Melodiile de dans, intitulate *Dans valah* (alcătuit asimetric din două fraze inegale de șase și opt măsuri) și *Alt dans* (în care fraza secundă este construită prin repetarea unui motiv din fraza *inițială)*; *Dansul al cincilea, în șase* (bazat pe o formulă ritmică de bază, care polarizează desfășurarea melodică) ; *Dansul lui Mikes Kelemen* și *Dansul lui Lazăr Apor* (variantă a *Banului Mărăcine)* erau probabil dansurile preferate ale celor numiți ; următoarele melodii *(Dans, Dans din Nireș* și *Dans)* au o trăsătură comună : mutația motivului sau a frazei la cvarta superioară sau la cvinta inferioară, specifice folclorului nostru, sau mutația dublă de terță și cvintă. Melodiile sînt notate după transcrierea lui Marțian Negrea, eliminînd acompaniamentul (ex. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 și 9).

În secolul al XVIII-lea, Dimitrie Cantemir, chiar dacă nu ne transmite melodii notate, ne înlesnește o viziune destul de bogată asupra vieții spirituale a poporului român. D. Cantemir a reținut manifestările folclorice propriu-zise, ca balada, cîntecul, descrie dansul și instrumentele care îl acompaniază, ritualul de nuntă și de înmormîntare, obiceiuri legate de date calendaristice și de practici magice : Călușarii, Drăgaica, Paparuda, Chiraleisa, Colinda, Turca, Doina, Dansul propriu-zis.

O contribuție importantă la cunoașterea creației populare o reprezintă lucrarea lui F. J. Sulzer, *Istoria Daciei Transalpine,* apărută în trei volume în anii 1781—1782 ; în volumul al II-lea oferă informații etnografico-muzicale. Sulzer a trăit o vreme la București, adus fiind de către Alexandru Ipsilanti, ca profesor de drept și filozofie. În speranța obținerii postului de consul în capitala Valahiei, Sulzer întreprinde o variată documentație, desfășurată pe mai multe planuri, pentru cunoașterea țării, istoriei și a poporului român. Sulzer a acordat o mare atenție muzicii. De obicei, referirile lui Sulzer asupra obiceiurilor folclorice pornesc de la împrejurările în care se cîntă, ceea ce apare pozitiv, întrucît se încadrează într-un anumit context, care le determină modul de manifestare. În descrierea lui Sulzer, muzica populară este surprinsă în trei ipostaze : cîntece vocale sau rituale, dansuri și instrumente. Sulzer notează, în afară de melodii grecești și turcești, 10 melodii românești (două cîntece și opt jocuri), pe care le prezintă ca un adaos la sfîrșitul volumului al doilea *(Tabula* I). Melodiile publicate de Sulzer sînt primele melodii a căror origine populară este certă. Denumirile unor dansuri *(Călușar* sau *Boricean, Mocănesc* sau *Cătănesc, Joc de brîu),* sînt o dovadă a acestei origini. Jocul de brîu este publicat cu o dublă pedală, la interval de cvartă, fapt care amintește de caraba dublă a unor cimpoaie (ex. 11—20). Majoritatea

---

[1] Exemplele muzicale, indicate prin cifrele cuprinse în paranteze, se găsesc anexate la sfîrșitul fiecărui capitol.

melodiilor sînt din Valahia. După părerea muzicologului Gh. Ciobanu, doar melodia nr. 5, eventaul și nr. 10, sînt din Transilvania. Despre *Melodia unui cîntec valah* spune că nu este destinată dansului și că e un fel de jeluire, remarcînd totodată și caracterul parlando, spunînd că e „à la recitativul francez". Varianta melodiei *Ghimpele* are, de asemeni, caracter doinit, rubato. Dintre dansuri, Sulzer acordă mai mare importanță *Călușarilor*, susținînd originea străveche, indicînd o serie de caracteristici, inclusiv numărul pașilor.

Documentele, cuprinzînd melodii notate, se înmulțesc în secolul al XIX-lea, dar nu toate melodiile sînt țărănești ; unele sînt orientale, altele au fost create la oraș, sub influența acestei muzici. Important este interesul pentru melodiile care circulau, deși scopul notării acestora a fost diferit, după cum vom vedea. Am reținut pentru exemplificări numai melodiile populare, celelalte putînd fi găsite în materialele indicate în bibliografie. Documentele conțin melodii care circulau intens la acea vreme, în mediile care le-au fost accesibile celor care le-au notat.

Ne vom referi, pe scurt, la aceste documente.

Interesul muzicienilor străini pentru melodiile românești ne este dovedit de utilizarea acestora în creațiile lor, sau publicarea în reviste străine. În anul 1806 (sau începutul anului 1807), violoncelistul Bernhard Romberg a încîntat publicul ieșean cu improvizațiile sale, pe tema cîntecului *Mititica*. Mai tîrziu a scris un *Capriciu pentru violoncel* pe melodii românești. În revista germană *Allgemeine musikalische Zeitung*, care apărea la Leipzig, au fost publicate melodii românești, în cîteva numere din anii 1814, 1821 și 1822. În articolul din 1814, autorul face referiri la muzica românească : prilejurile de cîntare, legătura dintre text și melodie, instrumente muzicale. Melodiile publicate sînt populare, originea lor fiind Transilvania (ex. 21—25). În numărul din 1821, referirile se fac la muzica din Moldova, iar melodiile publicate se cîntau la oraș. În următorul an, același autor publică încă patru melodii, scrise pentru pian ; acompaniamentul dansurilor amintește țiitura, dar melodiile nu sînt populare (ex. 26—27).

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, pianul pătrunde tot mai mult în casele boierilor români, studiul acestui instrument fiind și o dovadă a unei educații „alese". Din necesități didactice, în metodele de pian sînt utilizate și melodii populare, (ex. 28—30). De asemeni, în manuscrise, conținînd piese ce se cîntau în saloane, întîlnim și unele melodii populare prelucrate pentru pian (ex. 31—35).

Folclorul a fost folosit și ca argument în demonstrarea romanității porului român. În anul 1830, *Eftimie Murgu* aduce ca argument al romanității noastre, muzica ; el compară cinci melodii românești (trei de dans și două păstorești) cu patru melodii sîrbești, arătînd că diferențele nu sînt neînsemnate. Melodiile sînt populare (ex. 36—40).

În anul 1834 apare prima colecție mai însemnată de melodii : *François Rouschitzki, Musique orientale, 42 chansons et danses moldaves, valaques, grecs et turcs*. În majoritate, melodiile sînt din Moldova (33), restul fiind 3 melodii valahe, 2 melodii grecești și 2 turcești ; se pare că, încă de la publicare, au lipsit două melodii. Dintre melodiile românești, majoritatea sînt creații orășenești. Cele cîteva melodii populare, pe care le vom da și ca exemplu, sînt : *Chanson Vallaque* (ex. 41), care a mai circulat în secolul al XIX-lea, putînd fi întîlnit în colecții. *Cînticu lui Bujor tîlhar*, melodie ce a luat naștere în mediul pastoral și care mai circulă și în zilele noas-

tre (ex. 42); *Danse des bergers moldaves,* variantă a dansului moldovenesc *Arcanul,* o formă apropiată a variantelor cunoscute în Moldova, ca *Arcanul vechi* (ex. 43), întrucît se cunosc și variante mai dezvoltate, numite de informatori *Arcanul nou.*

Cel mai harnic culegător și popularizator al creației populare, pînă la jumătatea secolului al XIX-lea, este *Anton Pann.* În 1850 și 1852 el publică *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului,* cuprinzînd melodii care circulau deja pe cale orală sau în manuscrise. Este important că, spre deosebire de alți autori de colecții din secolul trecut, care au prezentat melodiile cu acompaniament de pian, căci altfel ele nu ar fi fost acceptate în saloane, Anton Pann publică *melodii cu text,* pentru acei ce doreau să cînte românește. Colecția a fost publicată în notație psaltică, cunoscută multora la acea vreme (A. Pann era posesorul unei tipografii); dintre cele 217 melodii cuprinse, doar 53 sînt populare, restul fiind melodii orășenești, orientale sau romanțe. Este interesant de reținut că printre acestea se găsește o variantă a unei creații aparținînd lui Dimitrie Cantemir, pe care s-a pus text românesc.

La începuturile școlii noastre muzicale naționale, mulți compozitori culeg melodii populare, pe care le „aranjează" pentru pian, voce și pian, vioară și pian, potpuriuri etc., creînd lucrări „pe teme naționale". Deci, culegătorul se confunda cu compozitorul acelei epoci. Dar la acea vreme nu exista o noțiune clară de „cîntec popular", deci în colecții au fost puse alături melodii populare, creații orășenești și de origine cultă. Cele mai valoroase culegeri de melodii din această etapă sînt: *Johann Andreas Wachmann, cu Melodii valahe* (4 caiete de melodii, publicate între anii 1848—1852, intitulate *Roumania, Bouquet de mélodies valaques originales, L'Echo de la Valachie, Les bords du Danube,* prelucrate pentru pian). *Carol Miculi, cu Arii naționale românești* (publicate, probabil, în 1854), cuprinzînd melodii culese numai din Bucovina, grupate în 4 caiete a cîte 12 melodii. *Herni Erlich, cu Arii naționale românești* (1850). *Al. Berdescu,* cu *Melodii române* (9 caiete, cuprinzînd 41 melodii), publicate între anii 1860—1862. Acești muzicieni își pun problema respectării întocmai a melodiilor — atît cît era posibil, melodiile erau notate după auz — fapt pozitiv, întrucît la acea vreme preocuparea pentru respectarea autenticității creațiilor culese nu era ceva important. V. Alecsandri, At. Mariescu (dintre literați), A. Pann au „corectat" culegerile pe care le-au publicat. Al. Berdescu, în acompaniamentul melodiilor, a căutat — după propria declarație — să respecte felul în care erau acompaniate melodiile de către lăutari, dar și el a „îndreptat" unele disonanțe.

Dintre toți autorii citați, nimeni nu face distincție între ceea ce este popular sau cult — aspect pe care l-am mai menționat; melodiile culese au fost uneori modificate pentru a corespunde canoanelor armoniei clasice, deși au căutat să respecte autenticitatea melodiei, după cum afirmau. În același timp, încep să se pună unele probleme teoretice privind creația populară: Al. Odobescu pune problema „cercetării comparative a creațiilor populare cu cele ale neamurilor cu care am venit mai mult în contact" (Al. Odobescu, *Opere, Clasici români,* E.S.P.L.A., 1955, I, p. 295); Nicolae Filimon, în articolul *„Lăutarii și compozițiunile lor"*, apărut în anul 1864), analizează influențele muzicale care s-au făcut simțite în creațiile acestora, atrăgînd atenția asupra caracterului hibrid al acestora: „Dacă cineva și-ar da osteneala să facă anatomia muzicală acestor compozițiuni, desigur că le-ar găsi formate din idei orientale și eu-

ropene, plus strofa (sic!) țigănească ieșită din propria imaginațiune a lăutarului, pe care s-ar îndoi de multe ori a o numi românească“ (N. Filimon, *Opere*, *Clasici români*, E.S.P.L.A., 1917, II, p. 353). Afirmă că pentru a cunoaște adevăratul caracter național al muzicii noastre populare va trebui studiată cu multă atenție *muzica țăranului* (s.n), din toate părțile locuite de români, ca și a națiunilor cu care s-a venit în contact, apoi Italia, Spania, Franța Meridională (țări romanice) și, prin comparare, să se stabilească specificul — idee foarte importantă la acea vreme.

Vom acorda o atenție deosebită lui T. T. Burada, personalitate complexă, deschizător de drumuri în studierea folclorului muzical. El își îndreaptă atenția spre muzica țărănească, spre obiceiurile vechi pe care aceasta le însoțește : colindatul, steaua, vicleimul, plugușorul, păpușile, nunta, cîntecul de leagăn, călușul, dansul, legînd melodiile publicate de contextul în care sînt utilizate. S-a ocupat, de asemeni, de studiul instrumentelor populare, precum și de unele probleme de etnografie. Pentru prima dată a menționat unele genuri și specii ale muzicii populare ca : *Bocetul, Caloianul, Lăzărelul,* ritualul de secere ; este, totodată, realizatorul primei cercetări monografice din istoria folcloristicii românești. Burada folosește metoda comparativă, alături de cea descriptivă ; prin activitatea sa, a contribuit la lărgirea concepției asupra folclorului și la definirea unei metode de cercetare.

În anul 1882 este semnalată o colecție publicată de Caliopi Zographos, *Cîntece și doine de peste Olt,* cuprinzînd melodii de nuntă, doină, cîntec și joc, toate populare, în total 24 melodii.

În anul 1883, Academia Română hotărăște instituirea unui premiu „pentru cea mai completă colecțiune de arii românești“ (Anal. Acad. Rom., Seria II, Tom V, Sed. ord. din 1882, 1883, Buc. 1884, p. 63). Premiul este acordat lui Dimitrie Vulpian, pentru colecțiile : *Balade, Colinde, Doine, Idyle,* vol I, 1885 (381 piese) ; *Jocuri de brîu,* 1885 (250 piese) ; *Salba română,* vol. II ; *Horele noastre,* 1886 (500 piese). Aceste colecții au fost prezentate sub titlul general de *Muzică populară.* În afară de aceste colecții, D. Vulpian mai publică : *Romanțe,* vol. III, 1891 (300 piese) și *Horele noastre,* seria B, de la 501 la 1000, 1908, (500 piese). În total, Vulpian publică 1931 piese, dintre care 1250 sînt de dans. Numărul este impresionant, dar notația este greoaie, scrierea textelor sub melodie nu este totdeauna potrivită, originea melodiilor nu este indicată clar, acompaniamentul este banal ; autorul nu a făcut distincție între melodiile populare și cele culte, „idilele“ sînt uneori cîntece sau romanțe, iar unele „romanțe“ sînt creații țărănești veritabile. Totuși, colecțiile lui Vulpian sînt importante pentru urmărirea vechimii, evoluției și circulației unor melodii populare ca și a influenței muzicii orientale și occidentale asupra muzicii create de lăutari, mai apoi a celei țărănești.

Trebuie să menționăm și aportul lui Gavriil Musicescu la impunerea cîntecului popular în viața artistică și la armonizarea adecvată a acestuia ; în polemica cu G. Scheletti, el pune problema modurilor în muzica populară românească, arătînd că acestea nu sînt identice cu majorul și minorul muzicii occidentale, studiate în conservatoarele vremii, punîndu-și în practică ideile în armonizarea modală a cîntecului popular.

Privitor la colecțiile apărute în secolul al XIX-lea, s-ar putea spune, în concluzie, următoarele :

— majoritatea melodiilor au fost culese în scopuri practice ; în primul rînd pentru a fi prelucrate și a servi ca bază creării unei muzici na-

ționale ; melodiile astfel prezentate — cu acompaniament — au fost supuse inconștient sau conștient unor modificări ; criteriul care a stat la baza culegerii a fost cel estetic ;

— textele au fost publicate separat de melodie (excepție face Anton Pann ;

— nu a fost îmbrățișată întreaga varietate a folclorului românesc, dîndu-se întîietate unor genuri ;

— sursa principală este orașul (excepție face T. T. Burada) ;

— n-a existat preocupare pentru consemnarea sursei ;

— apar unele teoretizări asupra folclorului.

Apariția fonografului și utilizarea lui ca mijloc de înregistrare mecanică a melodiilor a constituit un auxiliar prețios pentru cercetătorii folclorului. Înregistrarea și posibilitatea redării repetate, fără schimbările inerente care apar în interpretările repetate atunci cînd se notează după auz, dă posibilitatea transcrierii amănunțite a melodiilor ; variația, ca trăsătură distinctă a creației populare, a putut fi astfel studiată. Apariția unor curente ideologice („Sămănătorismul") orientează atenția către lumea satelor. Cu timpul, se conturează o metodă de cercetare a folclorului, care se perfecționează continuu. Încercări de culegere cu ajutorul fonografului s-au făcut încă din 1901, dar prima culegere făcută cu aparate mecanice vede lumina tiparului în 1908 ; este vorba de colecția lui Pompiliu Pîrvescu, *Hora din Cartal* (localitate din Dobrogea). Din păcate, melodiile transcrise de C. M. Cordoneanu sînt notate schematic, avantajele înregistrării mecanice a melodiilor nefiind vizibile. Această colecție este urmată, la un interval de cinci ani, de prima culegere de folclor muzical a lui Béla Bartók : *Cîntece populare românești din comitatul Bihor* (București, 1913), al cărei material muzical era gata încă din 1910.

Aceste acțiuni determină conducerea Academiei Române să aloce un fond pentru culegerea folclorului muzical românesc, pe care urma să o facă D. G. Kiriac, profesor la conservator, animator al culegerii sistematice a folclorului românesc, susținător convins al înființării unei Arhive de folclor. Experiența sa a contribuit și la evoluția metodei de cercetare a folclorului.

În tot acest timp se continuă și notarea melodiilor direct, după auz. Astfel, Alexandru Voevidca a cules, între anii 1907—1924, din Bucovina, circa 3 000 de melodii, dintre care 380, exclusiv pe texte de dragoste, au fost publicate, mai tîrziu, de Mathias Friedwagner. Tiberiu Brediceanu a cules, începînd din 1910, circa 1 000 de melodii, notate după auz, sau înregistrate cu ajutorul fonografului. Și acestea — în parte — au văzut lumina tiparului după 1960. Gheorghe Fira publică în 1916 *Cîntece și hore* (124 melodii din Oltenia).

Imediat după primul război mondial se începe o acțiune susținută de înființare a unei Arhive Fonogramice, în scopul culegerii și cercetării folclorului muzical. În anul 1927 ia ființă *Arhiva Fonogramică* de pe lîngă Ministerul Cultelor și Artelor, care își începe propriu-zis activitatea la 1 ianuarie 1928, sub conducerea lui George Breazul, Tiberiu Brediceanu și Sabin Drăgoi. La scurt timp se înființează *Arhiva Fonogramică* a Societății Compozitorilor, sub conducerea lui Constantin Brăiloiu. Pasiunea și priceperea de care dau dovadă acești muzicieni au dus la culegerea

unui număr însemnat de melodii. Constantin Brăiloiu, folosind întreaga experiență dobîndită în cercetarea folclorului de către D. G. Kiriac și B. Bartók, dar și în legătură cu școala sociologică de la București condusă de D. Gusti, a creat cunoscuta metodă de cercetare la teren și clasificare a materialului, (metodă perfecționată de cercetătorii actualului Institut de Cercetări Etnologice și Dialectologice). Ajutat de o serie de colaboratori, pe care și i-a format, Brăiloiu a reușit să strîngă un număr însemnat de melodii, înregistrate pe cilindri de fonograf, discuri de patefon și notații directe după auz.

Paralel cu acțiunea de culegere a folclorului, s-a urmărit publicarea de material muzical ca și inițierea de studii care să lămurească anumite probleme sau chiar genuri folclorice. Citățm cîteva colecții, apărute între cele două războaie mondiale, respectînd, pe cît posibil, ordinea cronologică :
B. Bartók, *Muzica populară a românilor din Maramureș* (1923) ; S. V. Drăgoi, *303 colinde* (1925) ; Gh. Fira, *Nunta în județul Vîlcea* (1928) ; C. Brăiloiu, *Cîntece bătrînești din Oltenia, Moldova, Muntenia și Bucovina* (1930) ; B. Bartók, *Colinde* (1935) ; Gh. Cucu *200 colinde* (1936) ; G. Breazul, *Colinde* (1938).

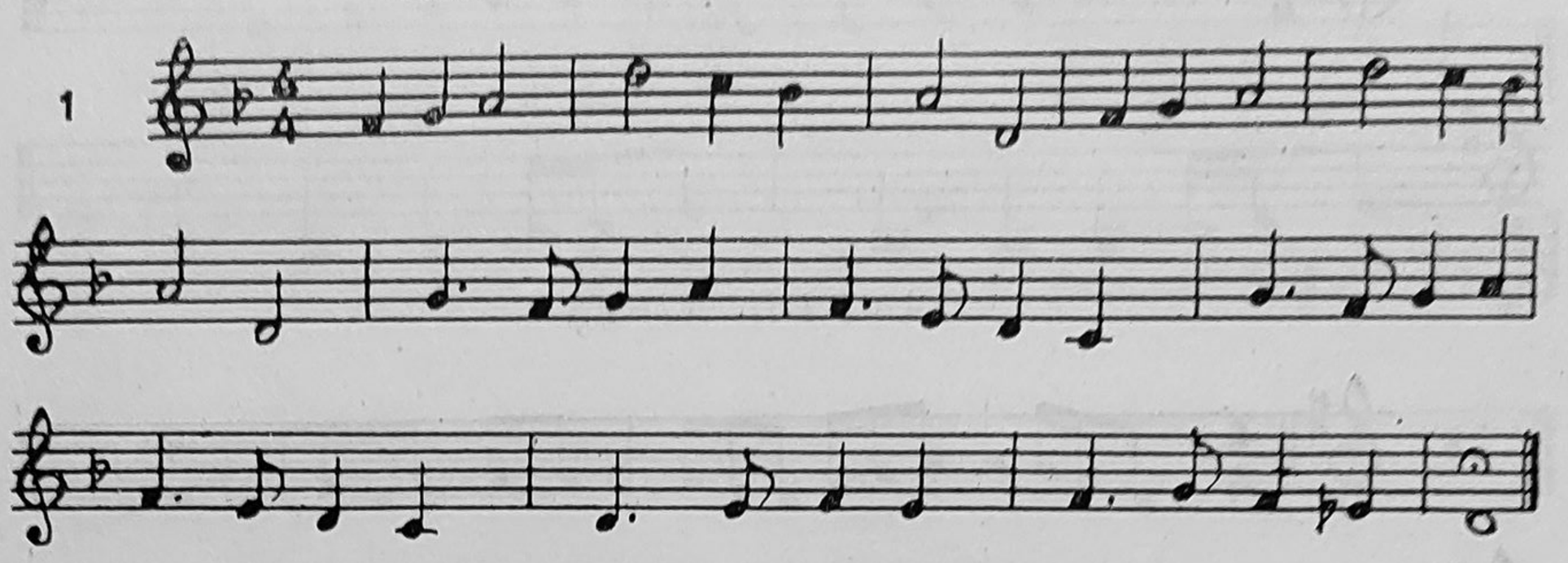
În anul 1949 ia ființă *Institutul de Etnografie și Folclor* (actualmente *Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice).* Acțiunea de strîngere și cercetare a folclorului muzical este intensificată datorită numărului mare de specialiști, aparaturii moderne și a posibilităților materiale mari de care dispune. O preocupare constantă a fost publicarea materialelor din arhivă, realizîndu-se pînă în prezent un număr de colecții de melodii, literare, coregrafice. Din anul 1956, Institutul a dispus de o revistă proprie, în care s-au dezbătut o serie de probleme teoretice și se publică studiile cercetătorilor.

Bibliografie

1. Alexandru, Tiberiu, *Constantin Brăiloiu* (1893—1958), R.E.F. 13, 1968), nr. 6, p. 457—480.
2. Breazul, George, *Patrium Carmen,* Melos, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, F, a. p. 279—470.
3. Ciobanu, Gh., *Culegerea și publicarea folclorului muzical român,* (Contribuții la istoria folcloristicii românești) R.E.F. 10 (1965), nr. 6, p. 449—583.
4. Idem. *Culegeri de folclor și cîntece de lume, Izvoare ale muzicii românești,* Ed. Muzicală, București, 1976.
5. Idem. *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI—XIX. Izvoare ale muzicii românești,* II, Ed. Muzicală, București, 1978.
6. Comișel, Emilia. *Folclor muzical,* Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967.
7. Dolinescu, E. *Cercetări de folclor muzical la Teodor T. Burada, R.E.F.* 12 (1967), nr. 1, p. 14—25.
8. Georgescu Florin, *Valoarea contribuției științifice a lui Constantin Brăiloiu raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului,* R.E.F. 13 (1968), nr. 4, p. 299—309.
9. Georgescu, Lucilia, *Constantin Brăiloiu, întemeietor și conducător al „Arhivei de Folklore a Societății Compozitorilor Români"*, R.E.F. 13 (1968), nr. 6, p. 487—502.

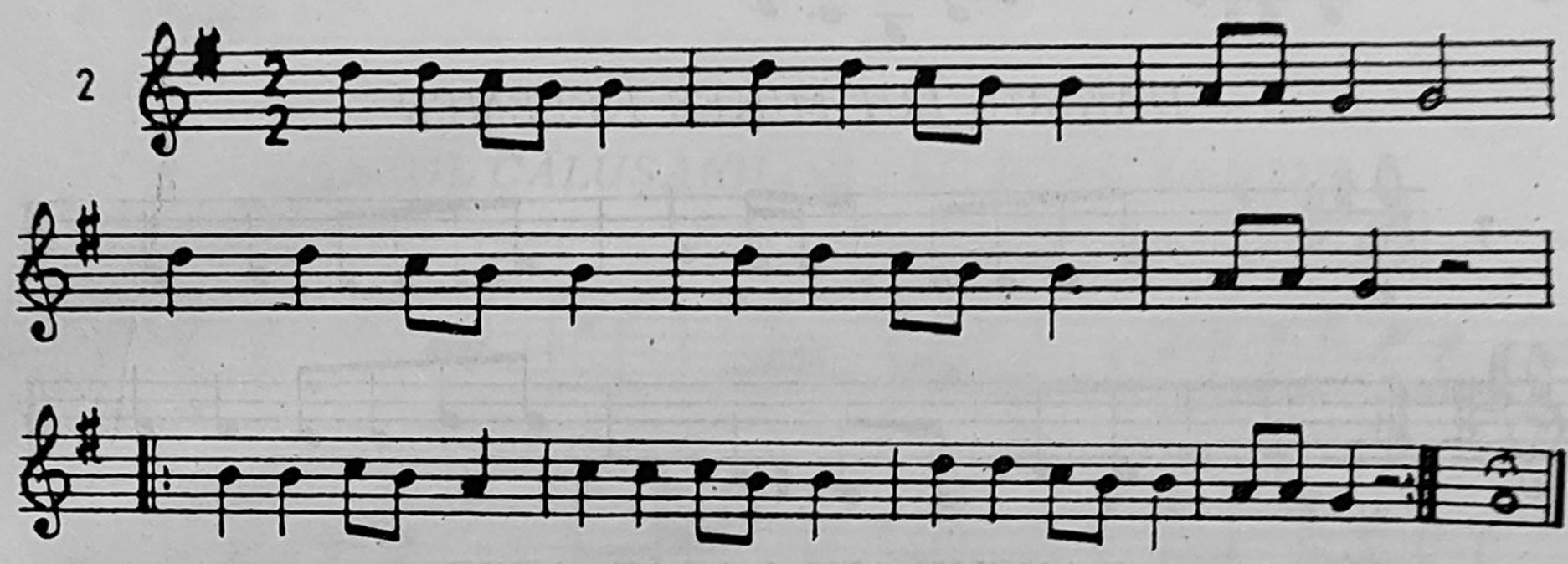
CÎNTECUL VOIVODESEI LUPUL

1



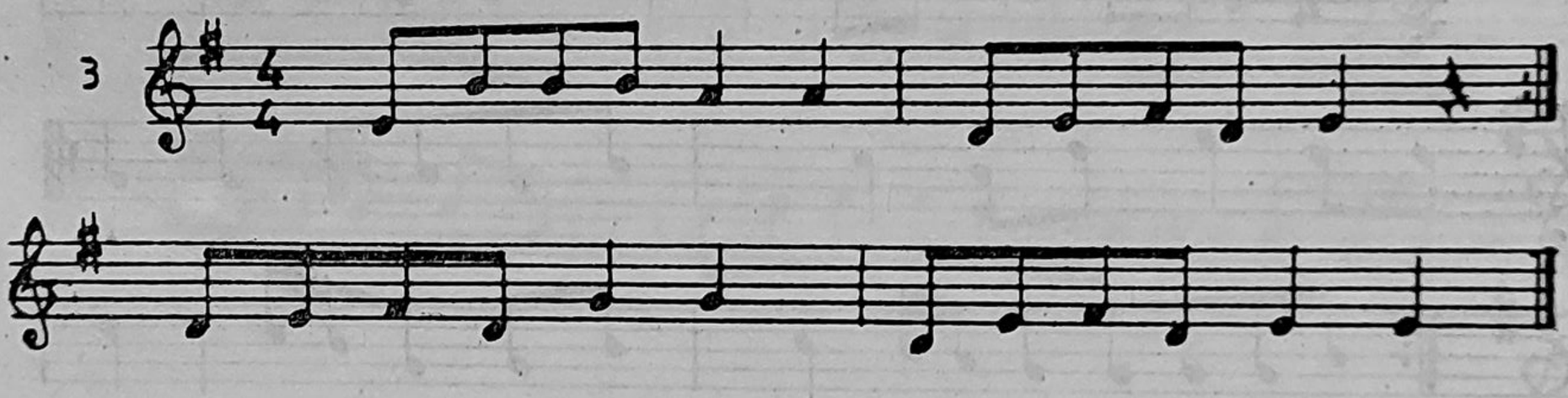
DANS VALAH

2



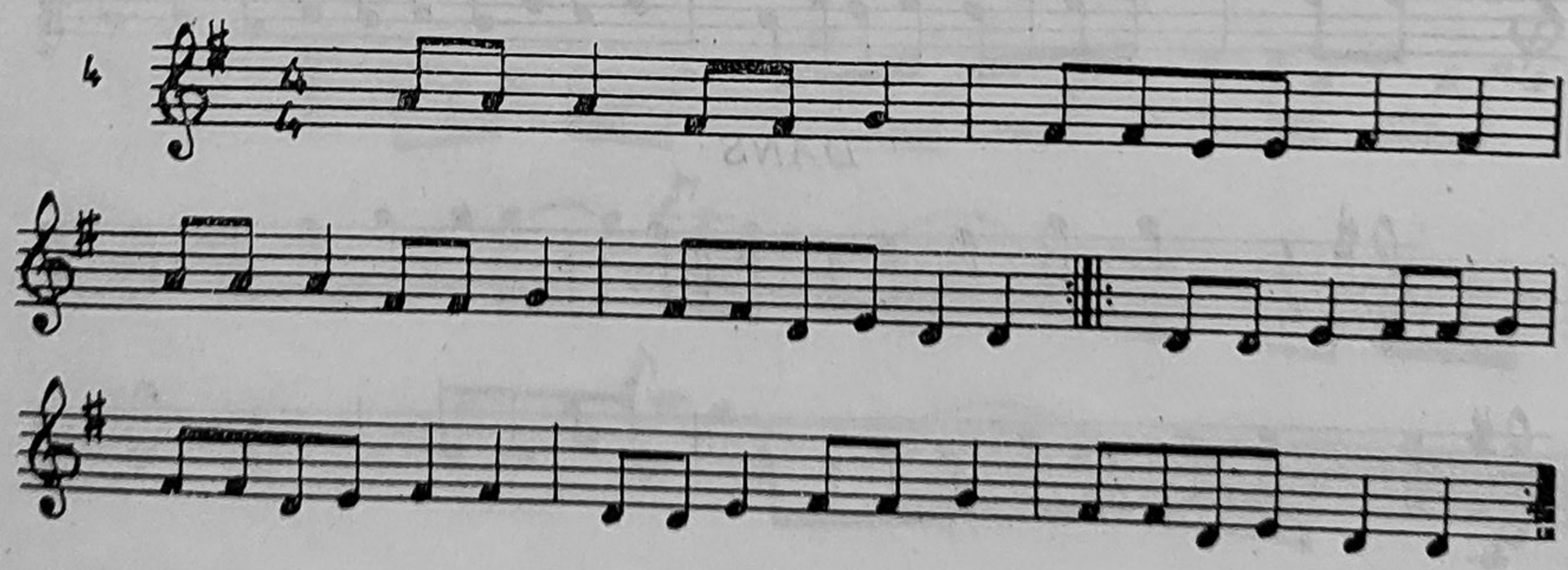
ALT DANS VALAH ÎN DOI

3



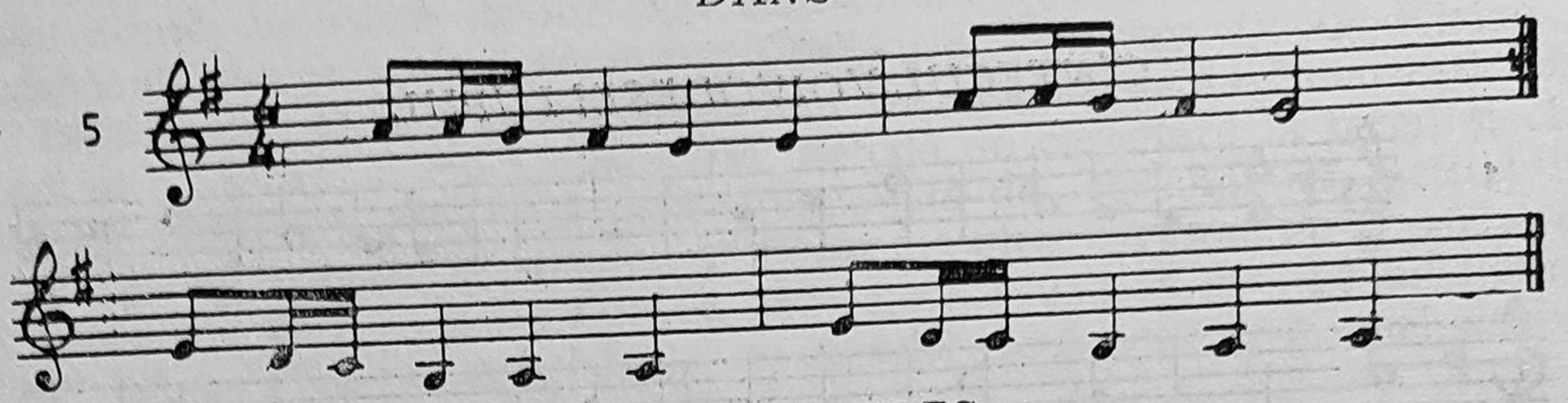
DANS AL CINCILEA ÎN ȘASE

4



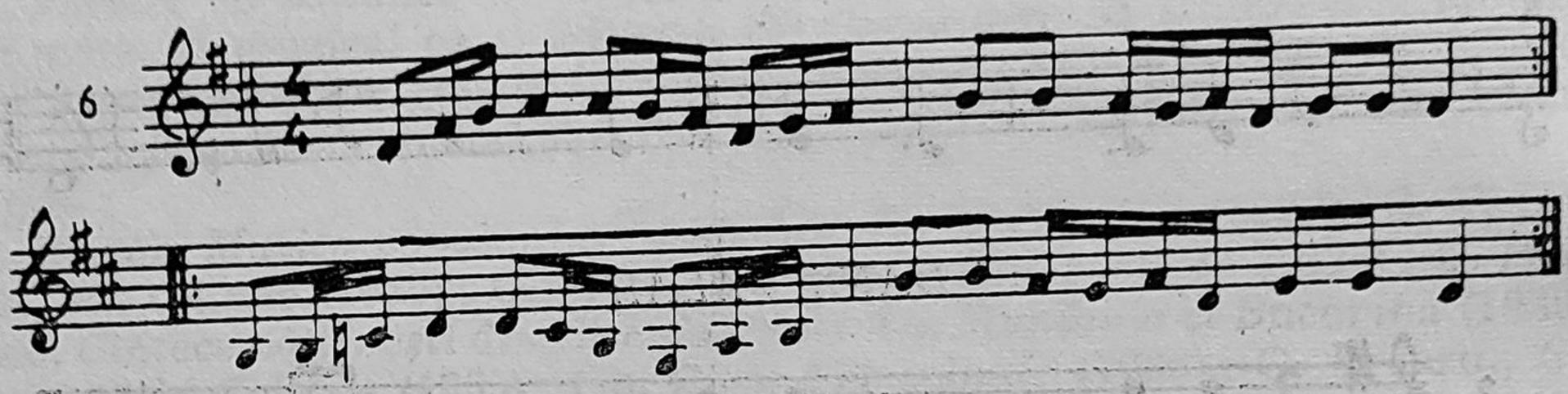
DANS

5



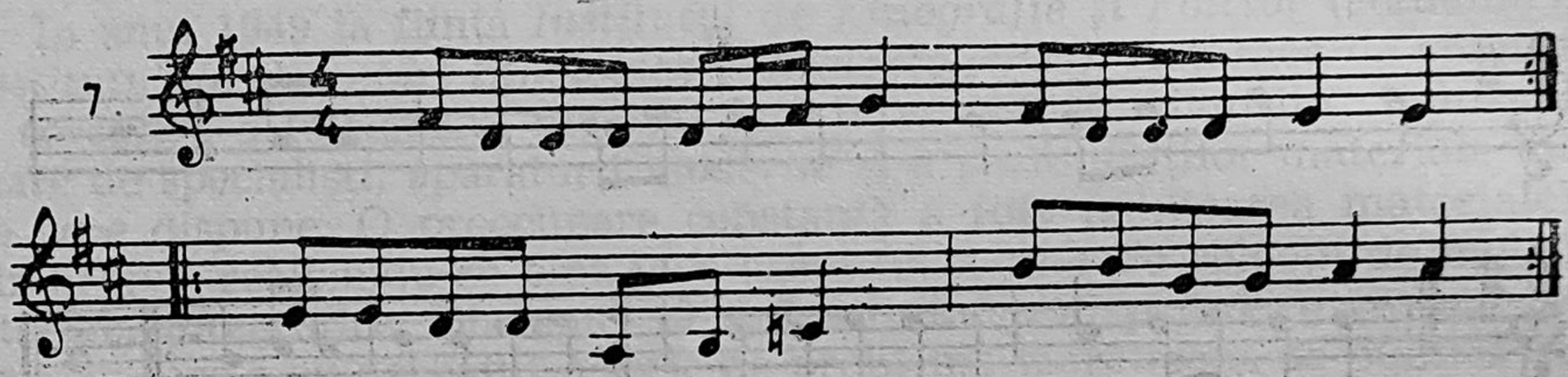
DANS DIN NIREȘ

6



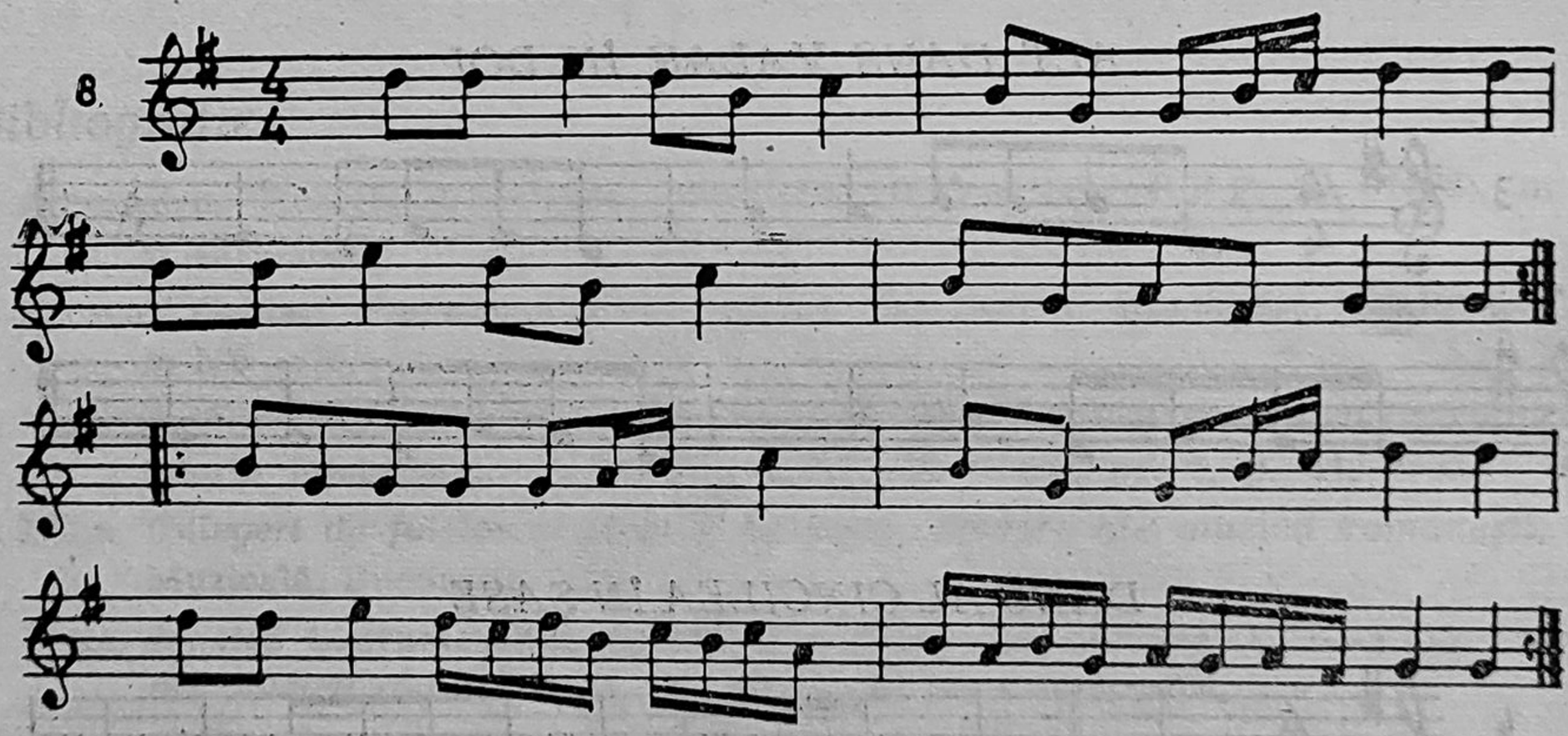
DANSUL LUI MIKES KELEMEN

7



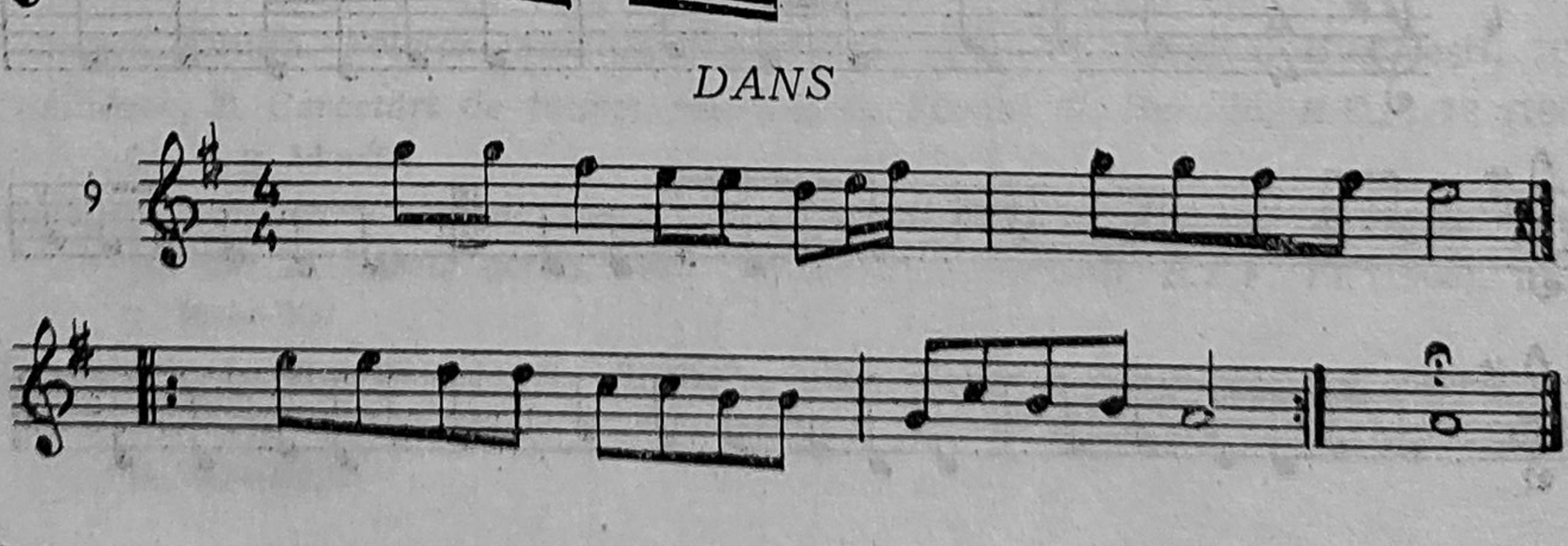
DANSUL LUI LAZĂR APOR

8



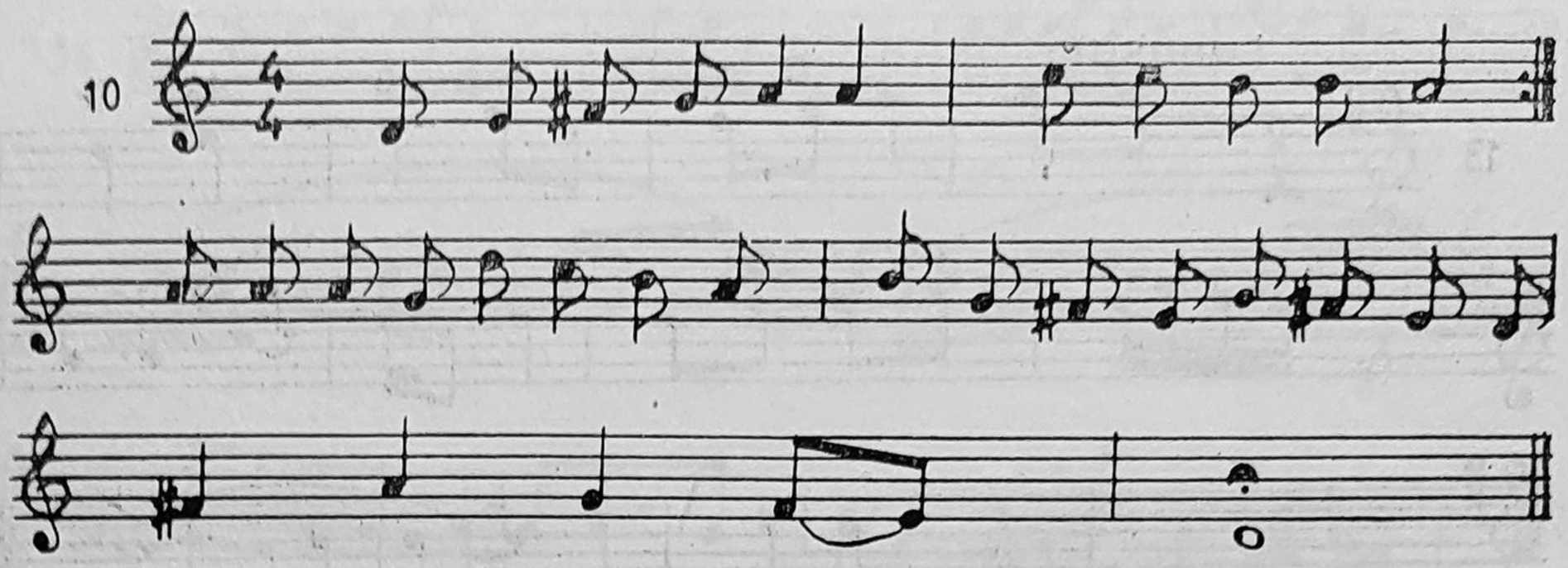
DANS

9



CANTIO JUCUNDA

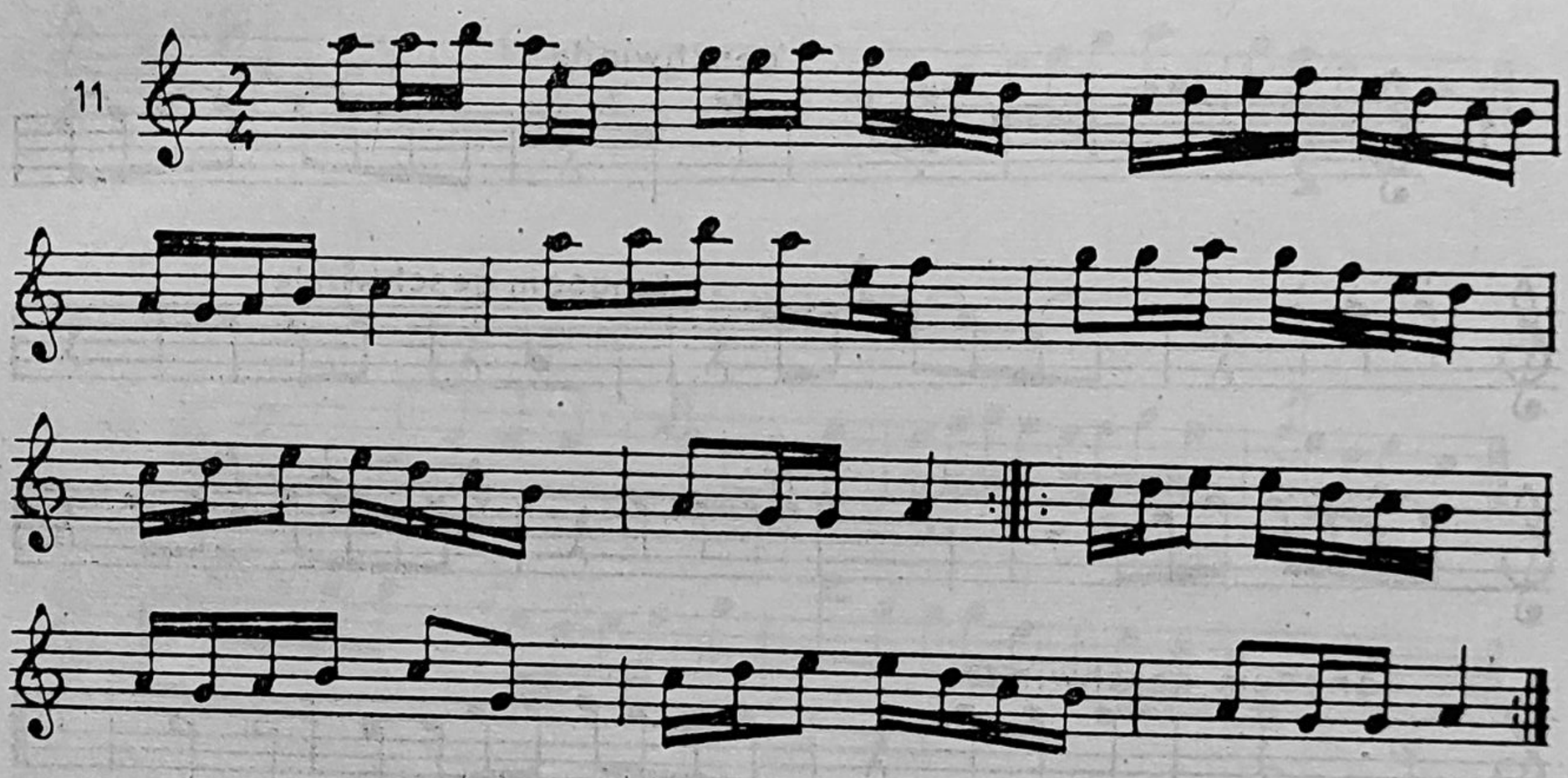
10



Fr. J. Sulzer

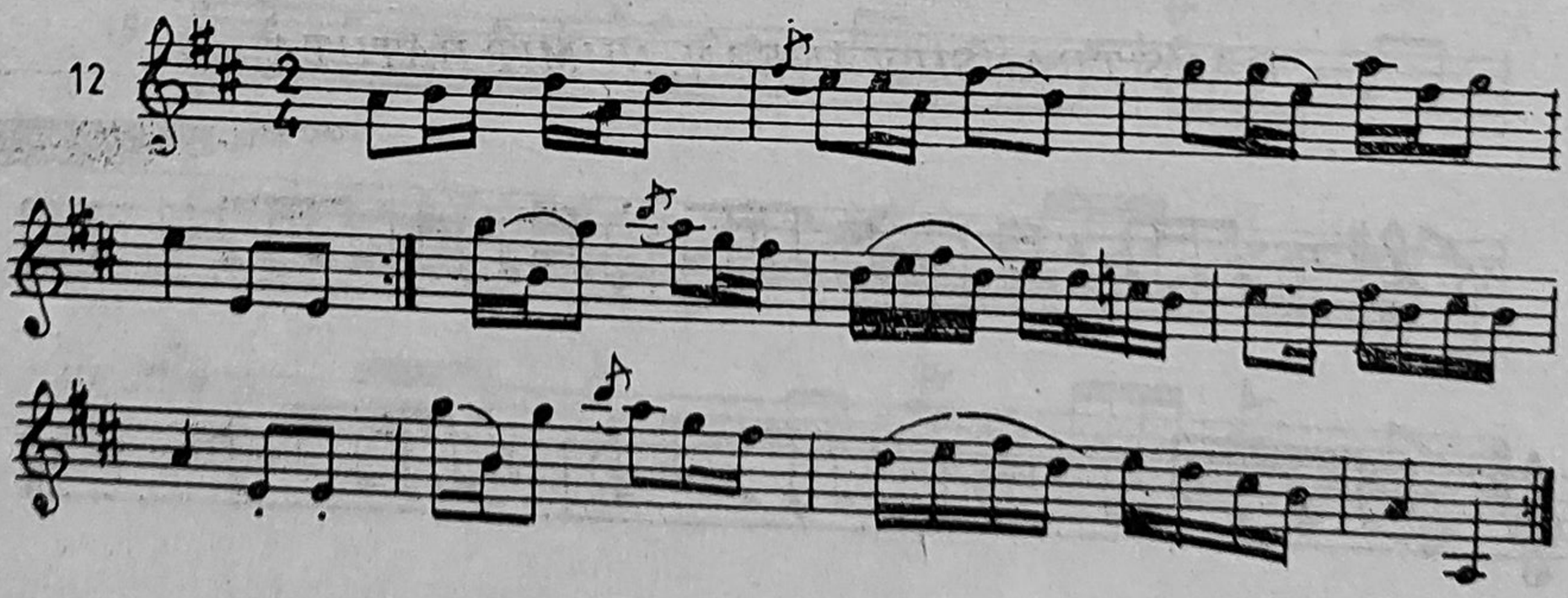
DANSUL CĂLUȘARILOR SAU BORICENILOR

11

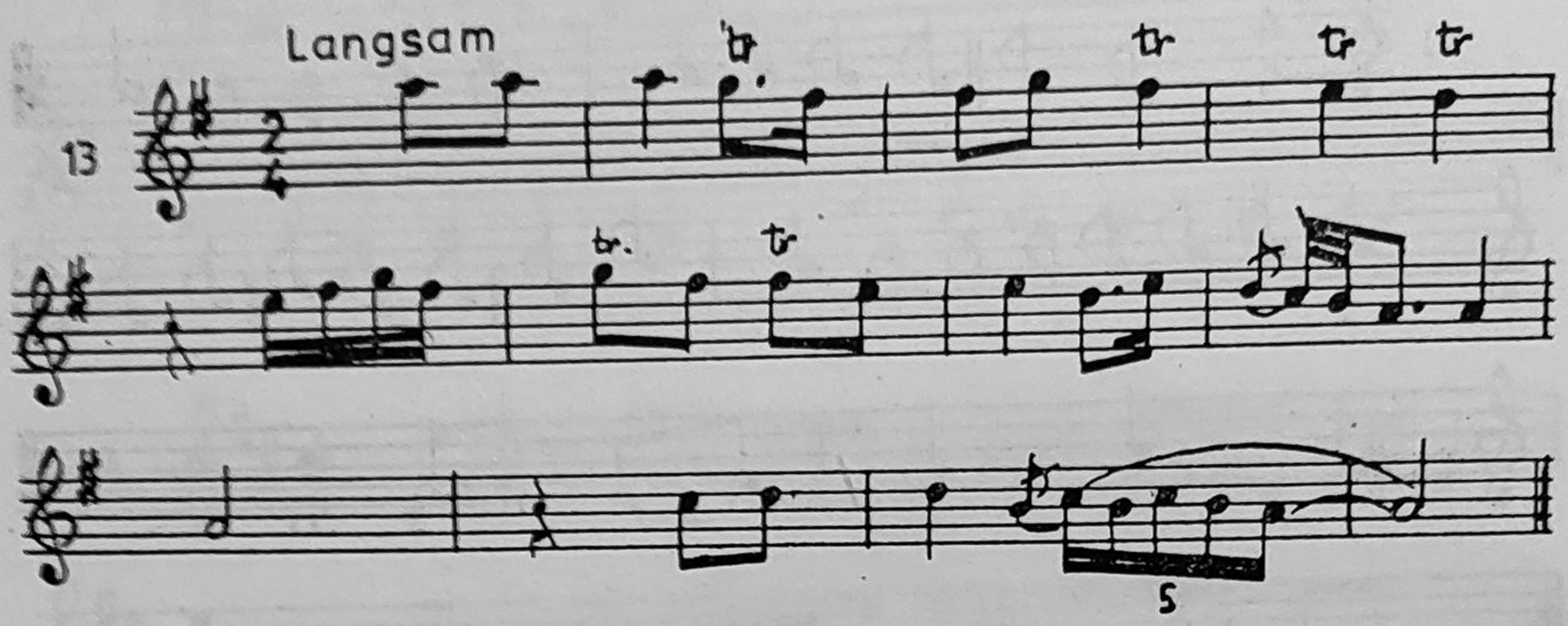


MOCĂNEȘTE SAU CĂTĂNEȘTE

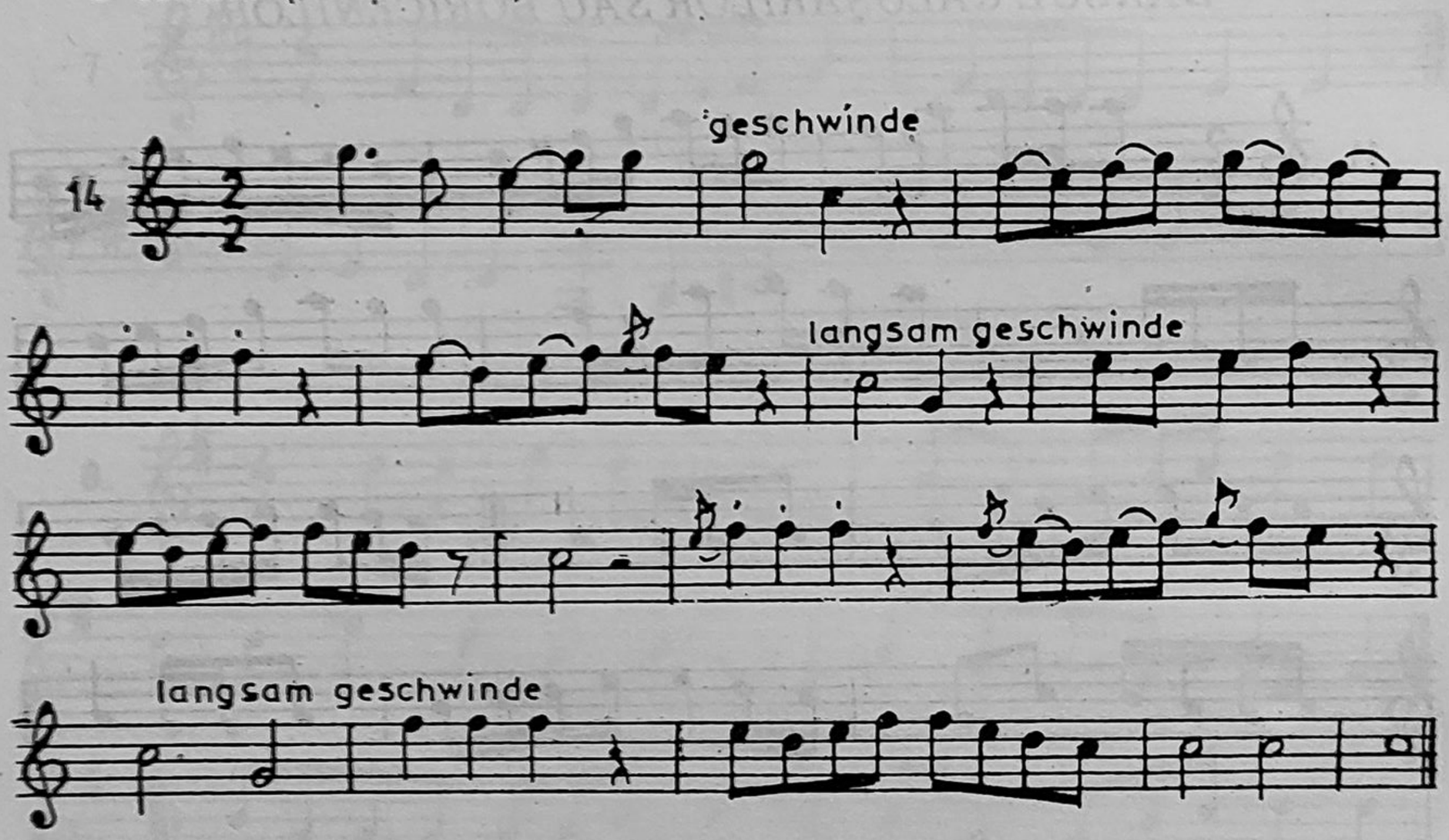
12



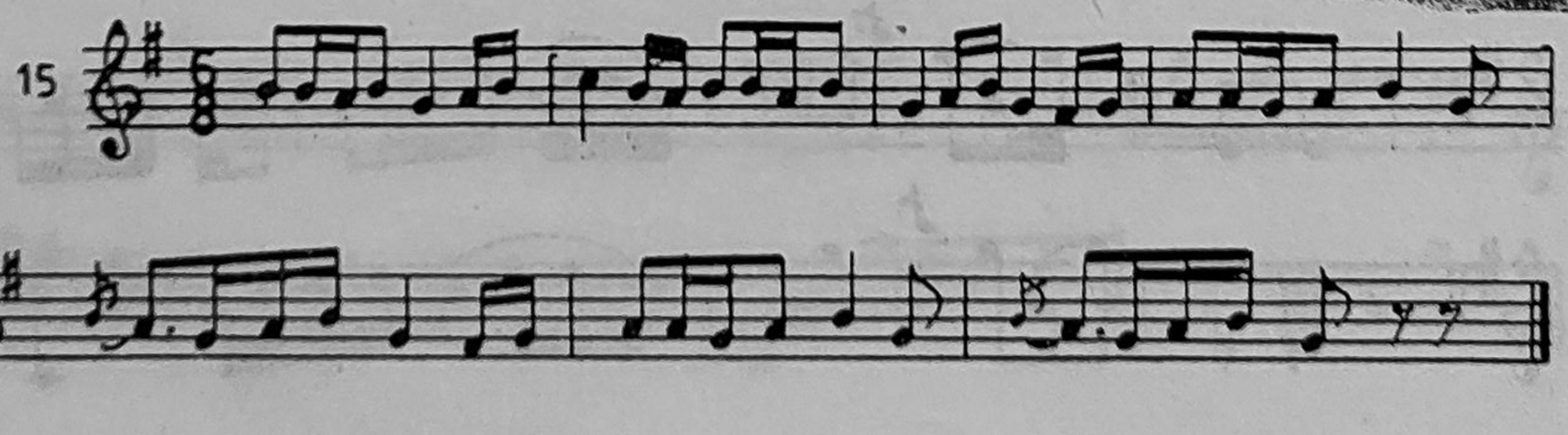
MELODIA UNUI CÎNTEC VALAH



O ALTĂ (MELODIE) A CUNOSCUTULUI CÎNTEC KIMPE

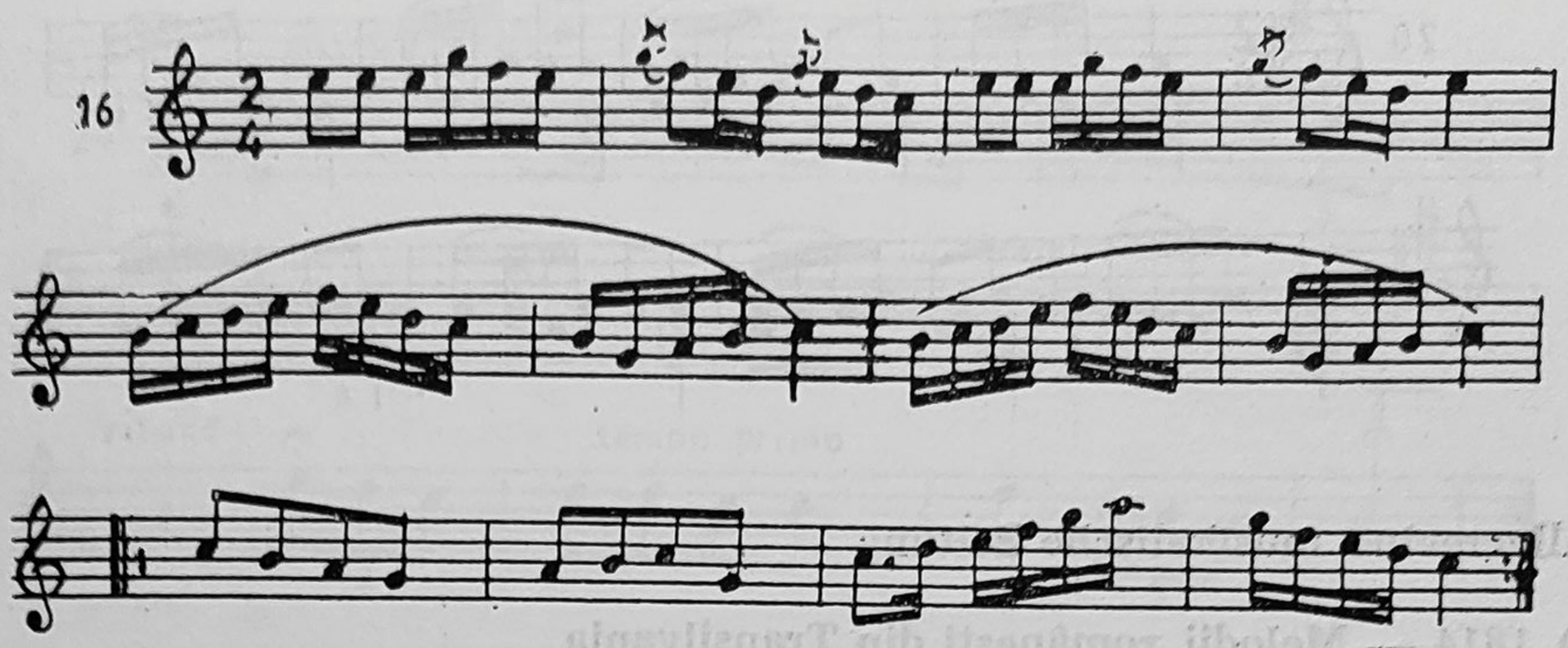


DANS TRANSILVĂNEAN, NUMIT BĂTUTA



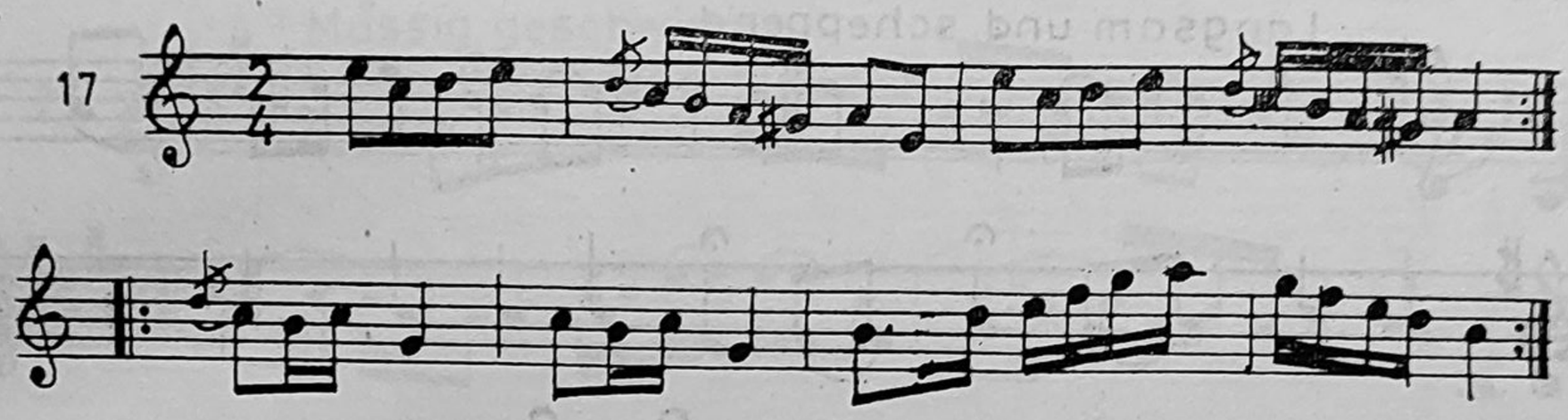
MELODIE DE HORĂ VALAHĂ

16



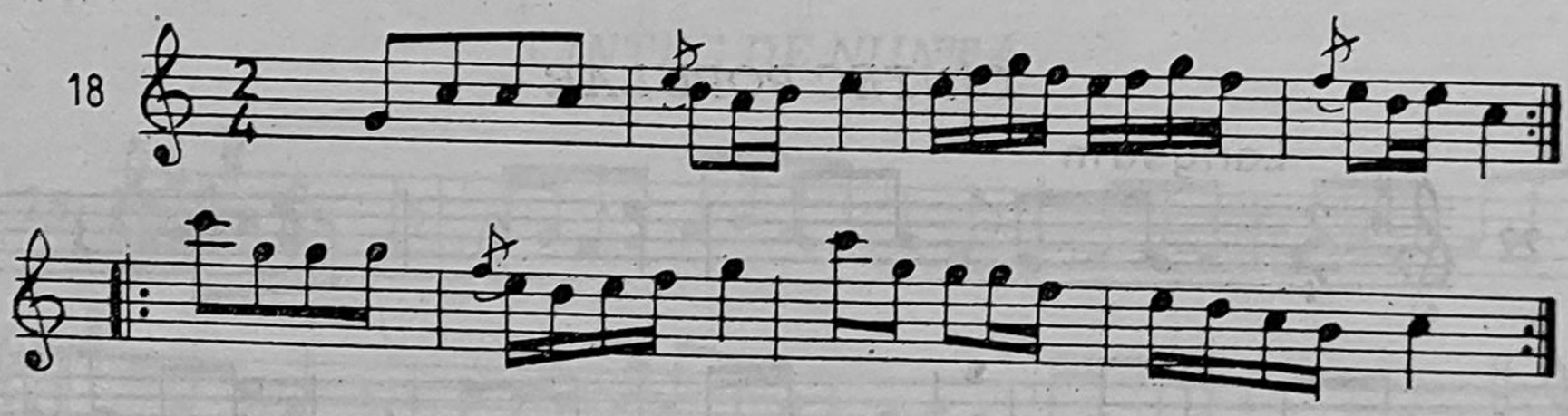
O ALTĂ (MELODIE DE HORĂ)

17



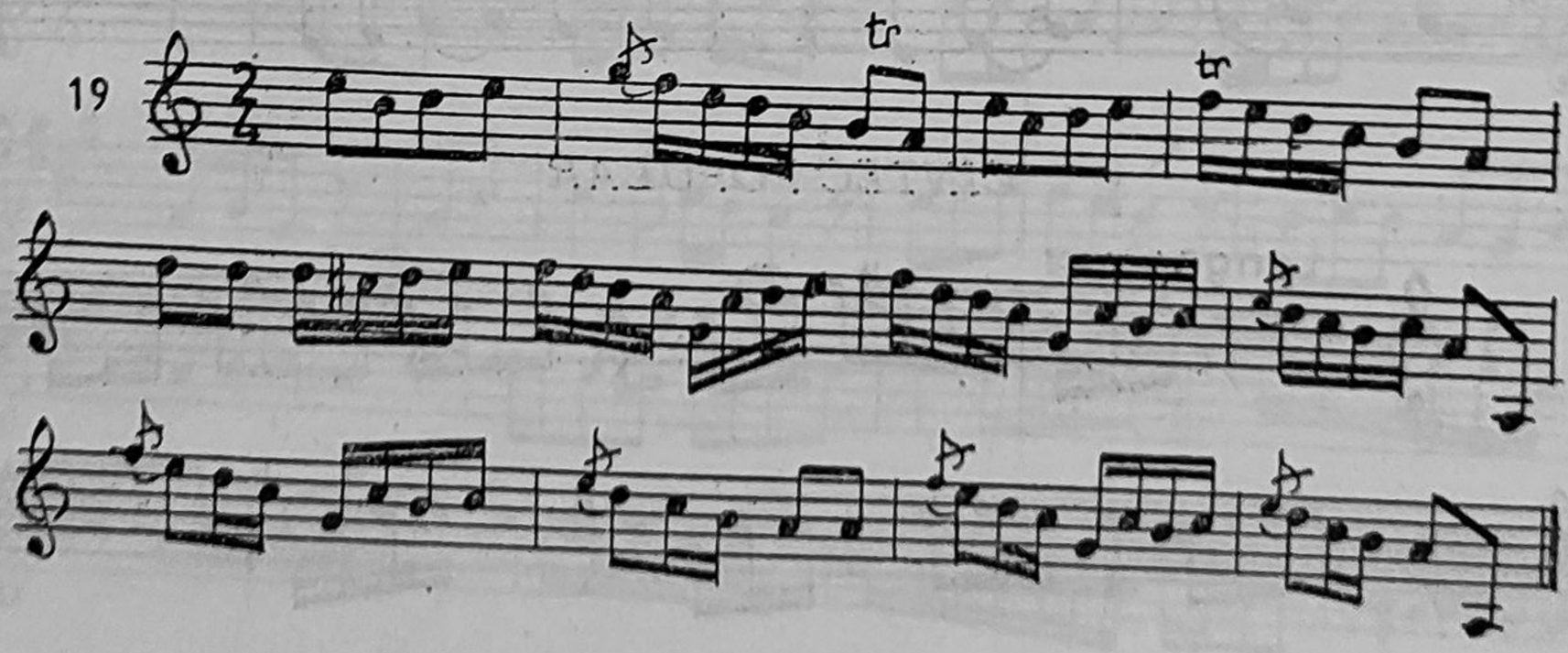
HORA a 3-a

18



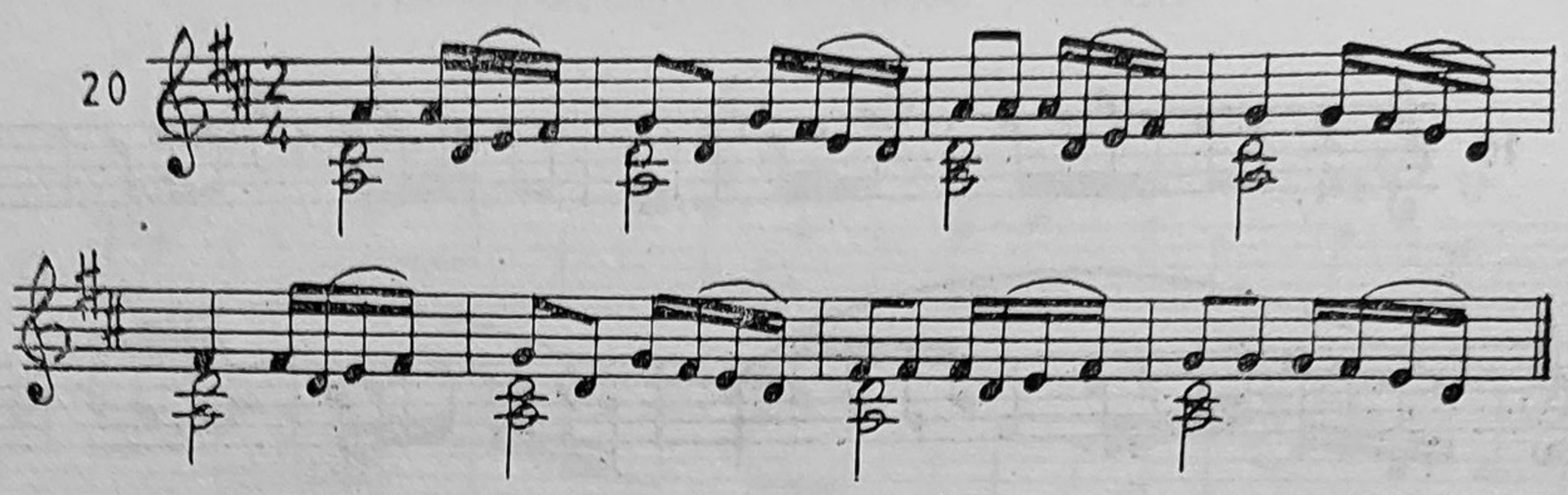
ÎNCĂ O ALTĂ HORĂ

19



BRÎU VALAH

20



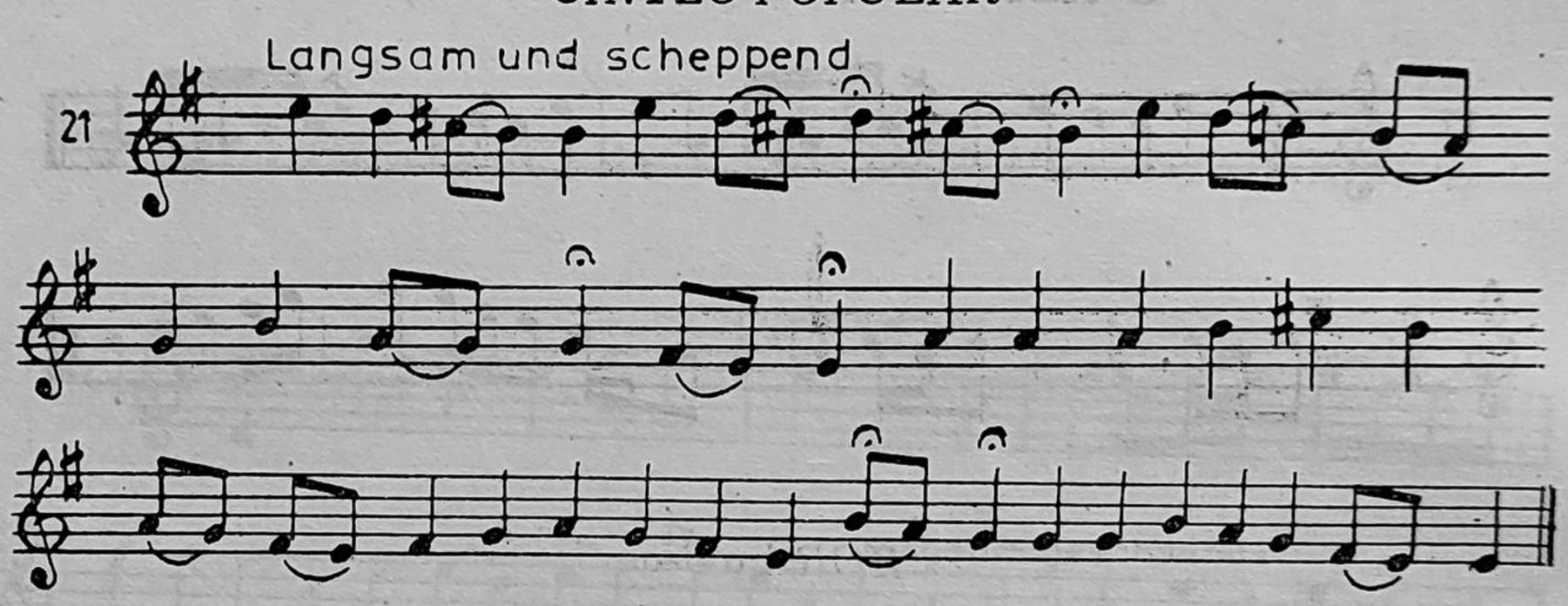
Allgemeine musikalische Zeitung

a) 1814 — **Melodii românești din Transilvania**

CÎNTEC POPULAR

Langsam und scheppend

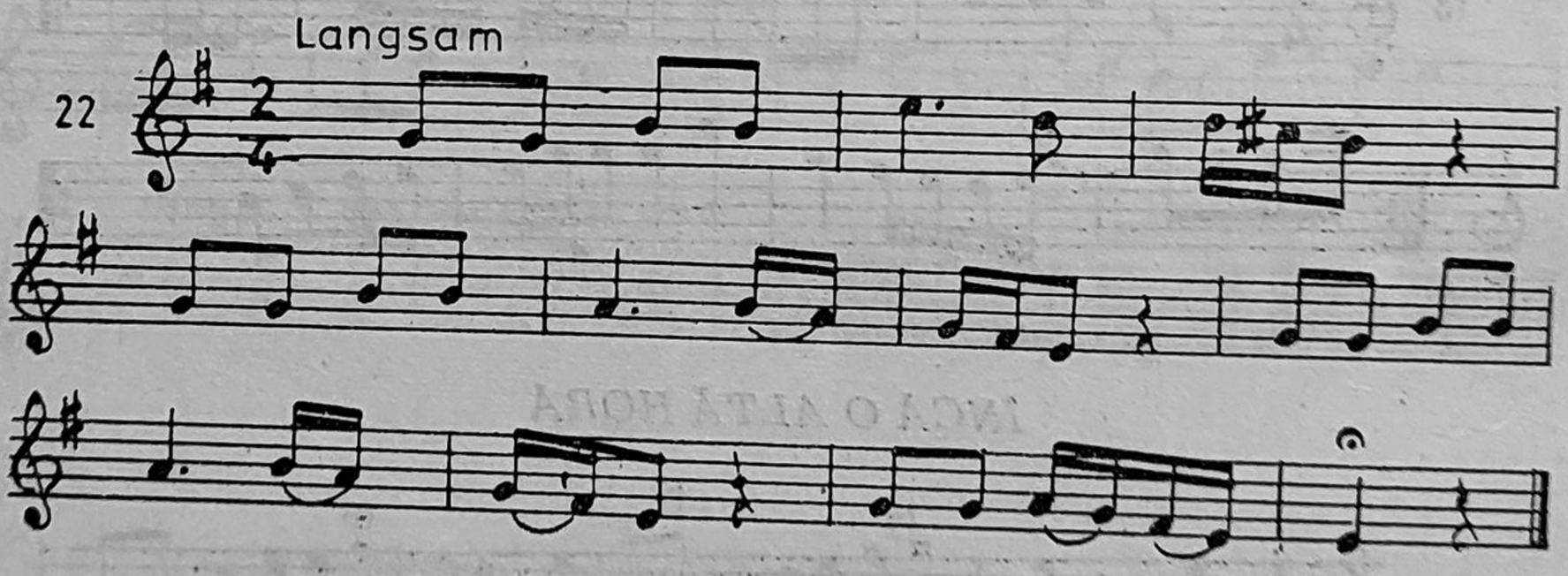
21



CÎNTEC POPULAR

Langsam

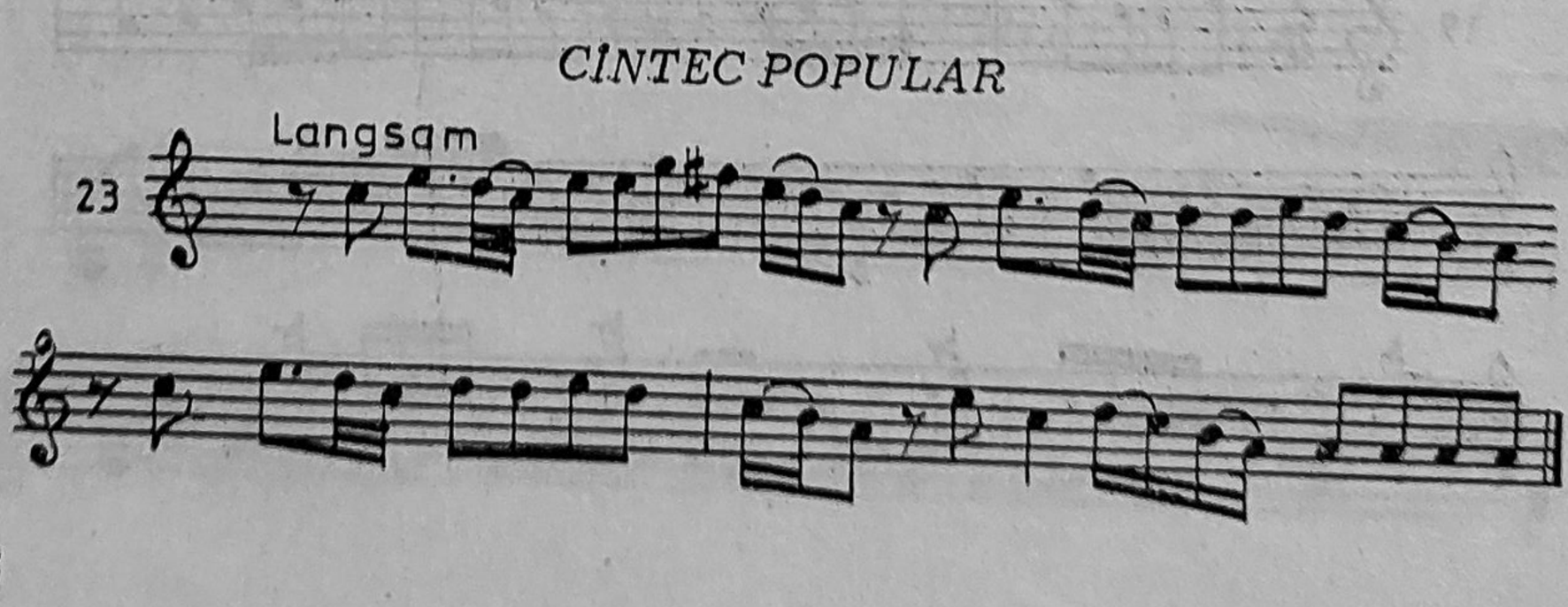
22



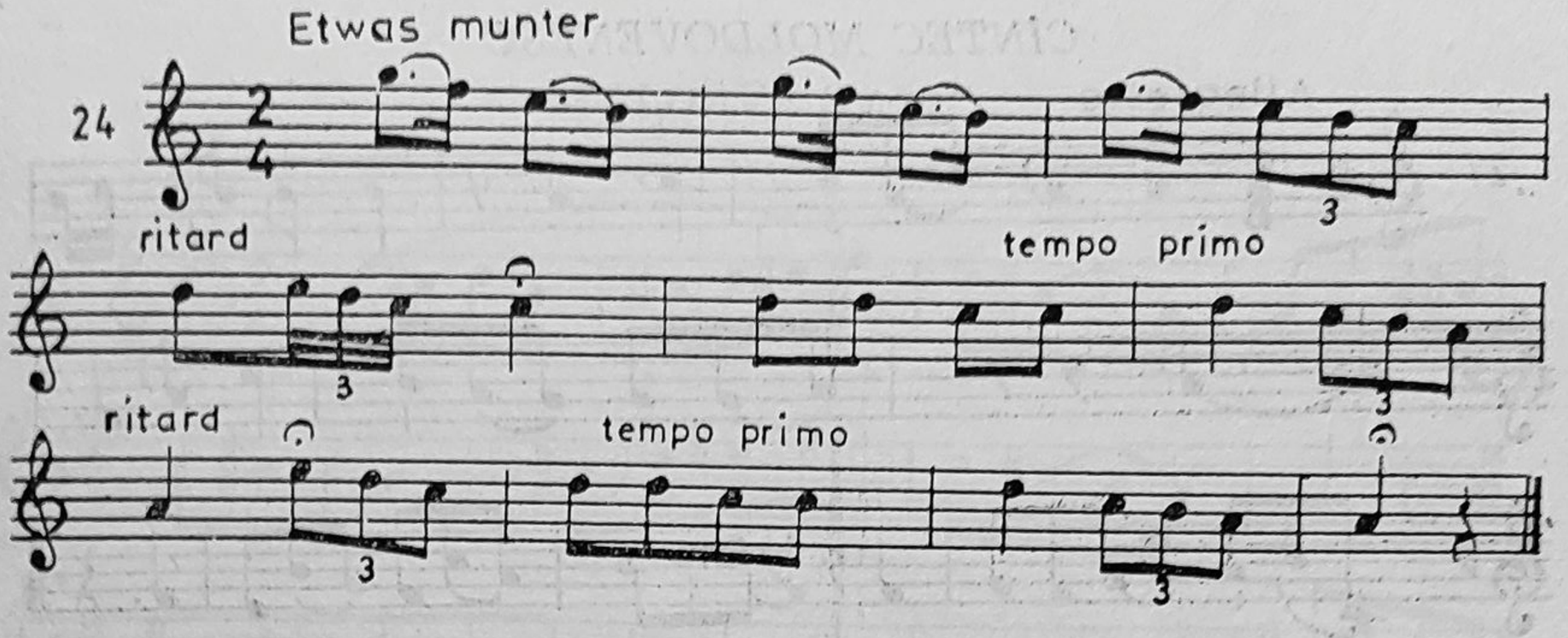
CÎNTEC POPULAR

Langsam

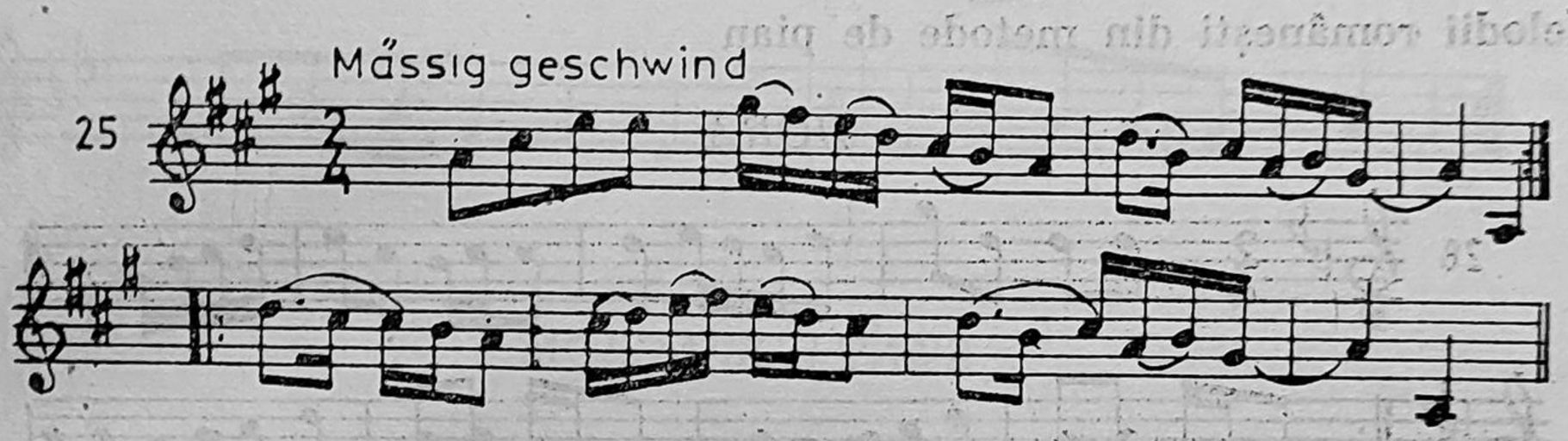
23



CÎNTEC POPULAR

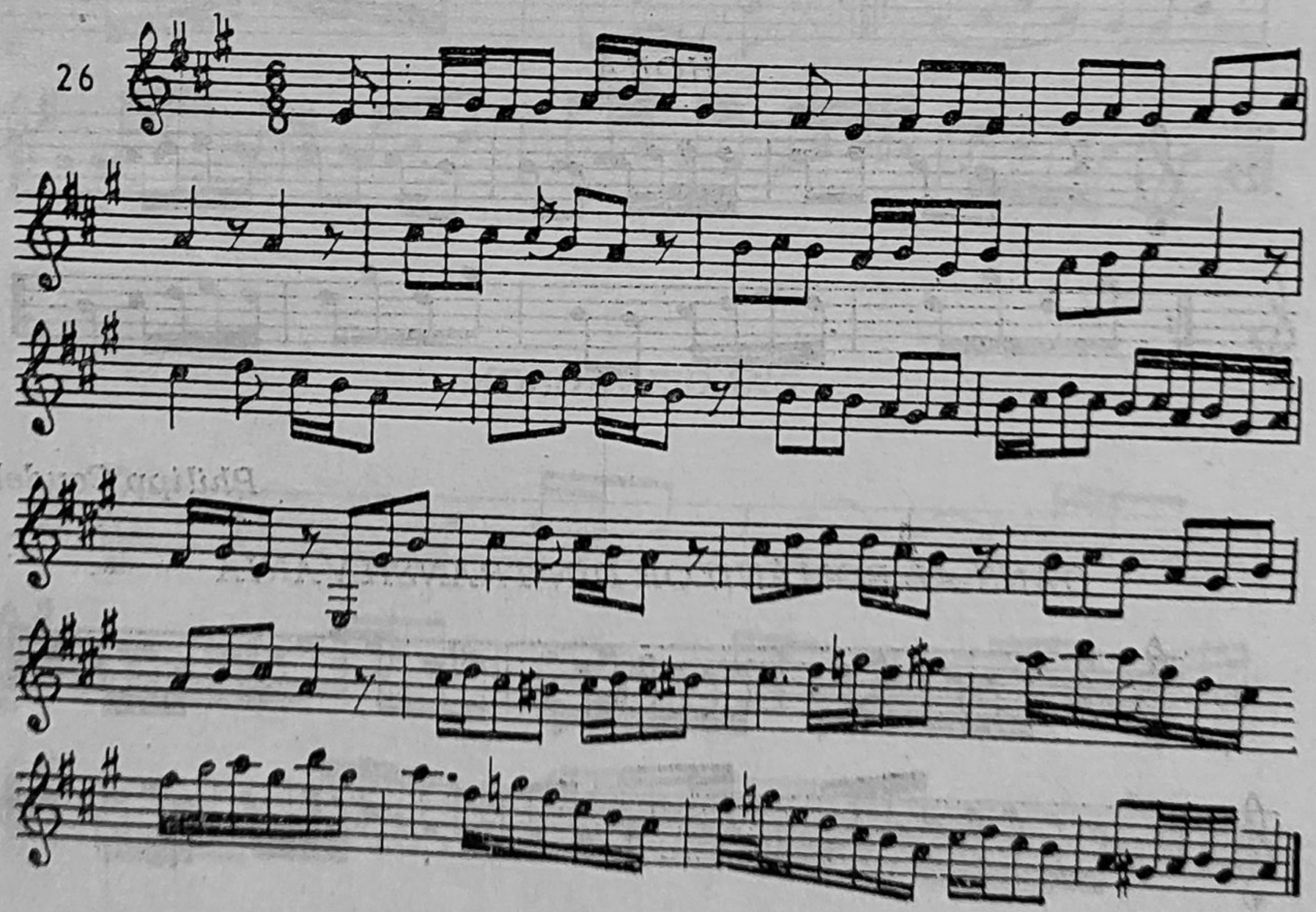


DANS POPULAR



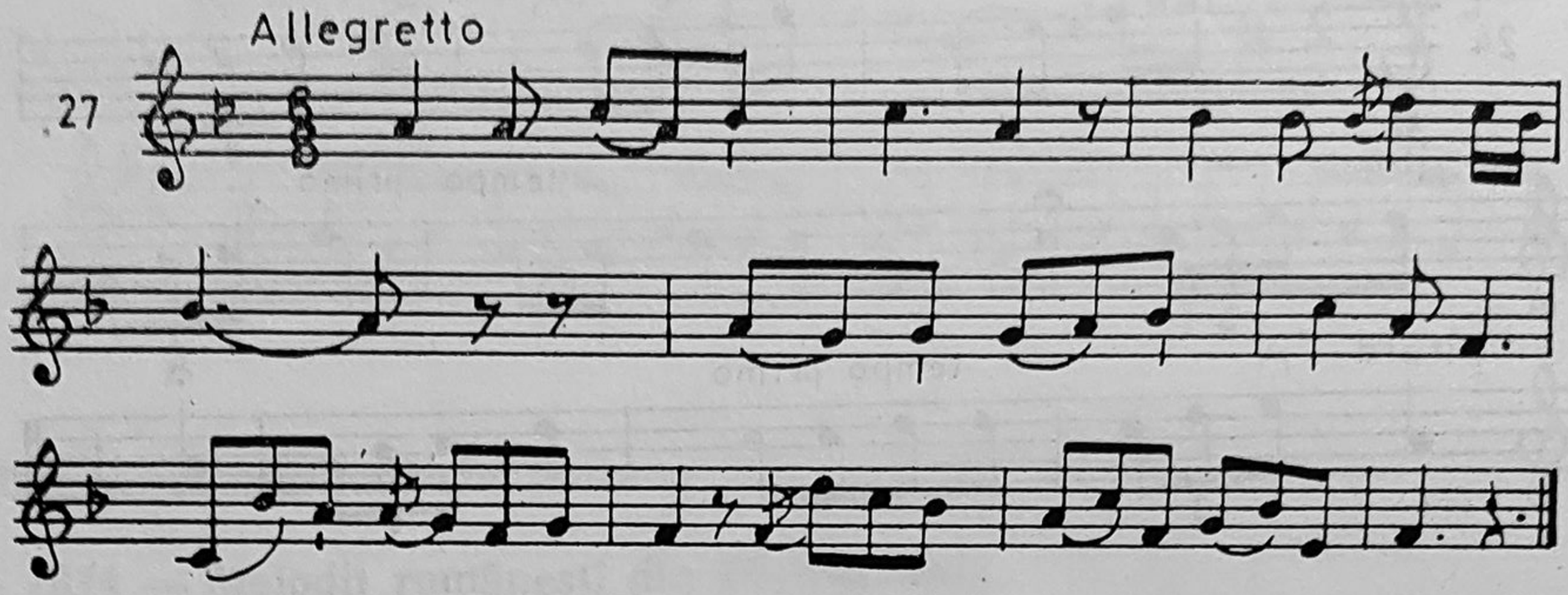
b) 1821 — **Melodii moldovenești**

CÎNTEC DE NUNTĂ



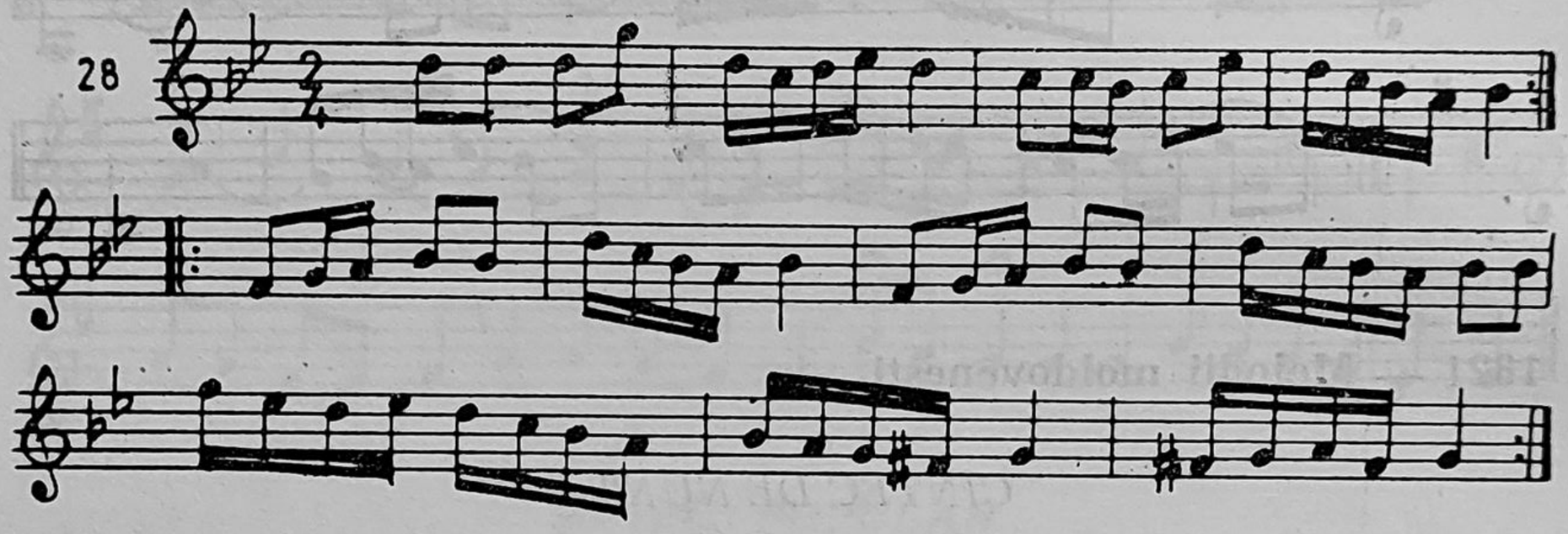
c) 1822 — **Melodii moldovenești**

CÎNTEC MOLDOVENESC

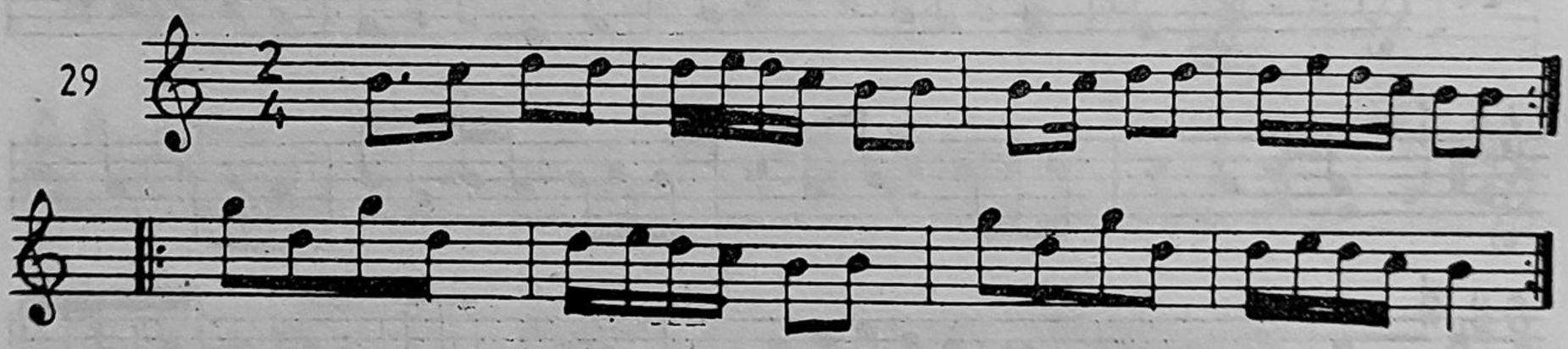


Melodii românești din metode de pian

HORĂ

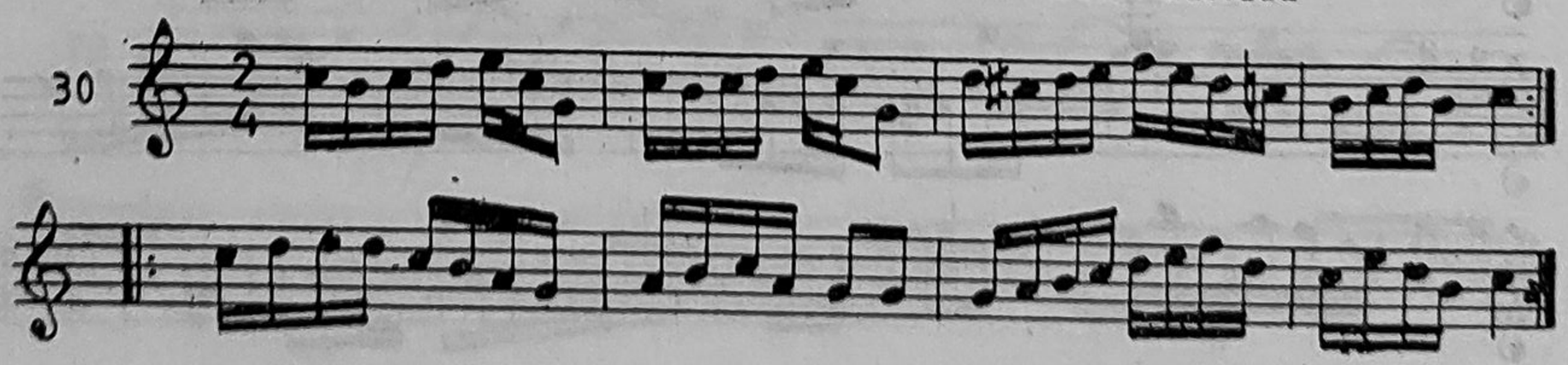


HORĂ



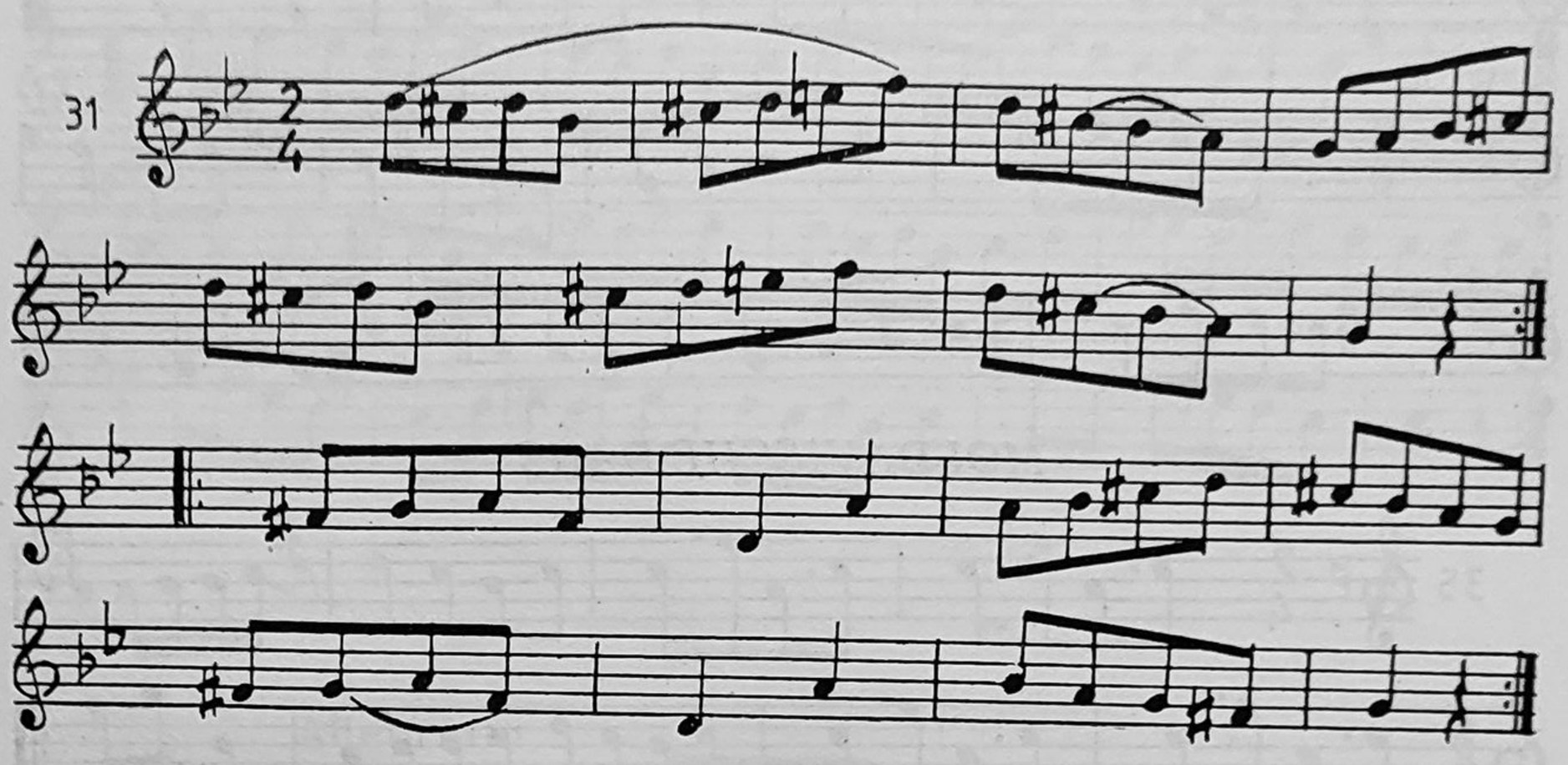
Philipp Caudela

DANS AL ROMÂNILOR DIN TRANSILVANIA



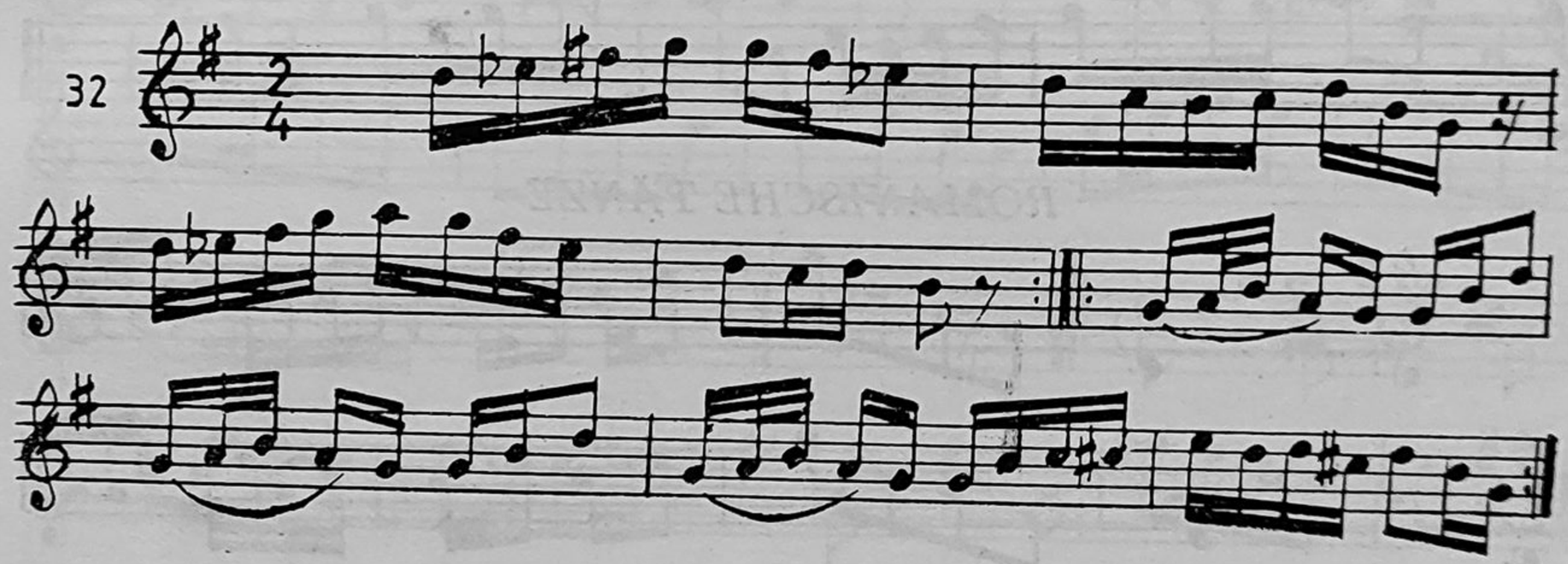
MOLDAVE DANS

31



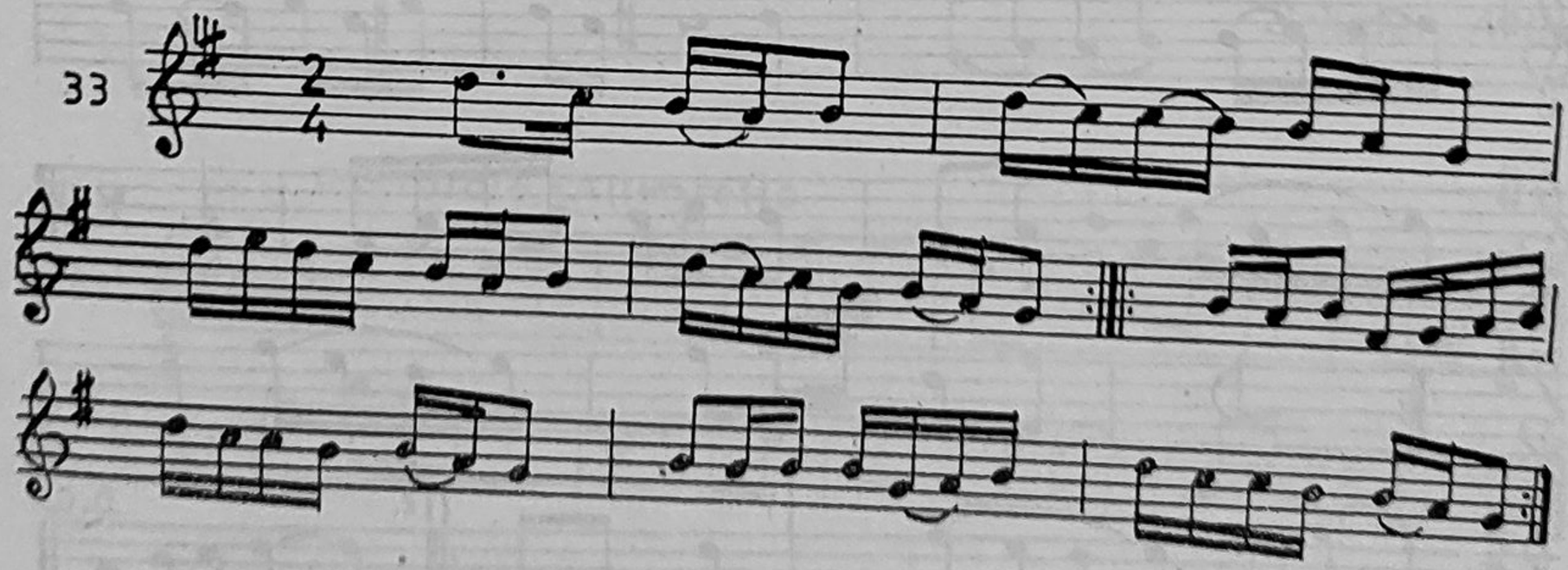
MOLDAISCH TANZ

32



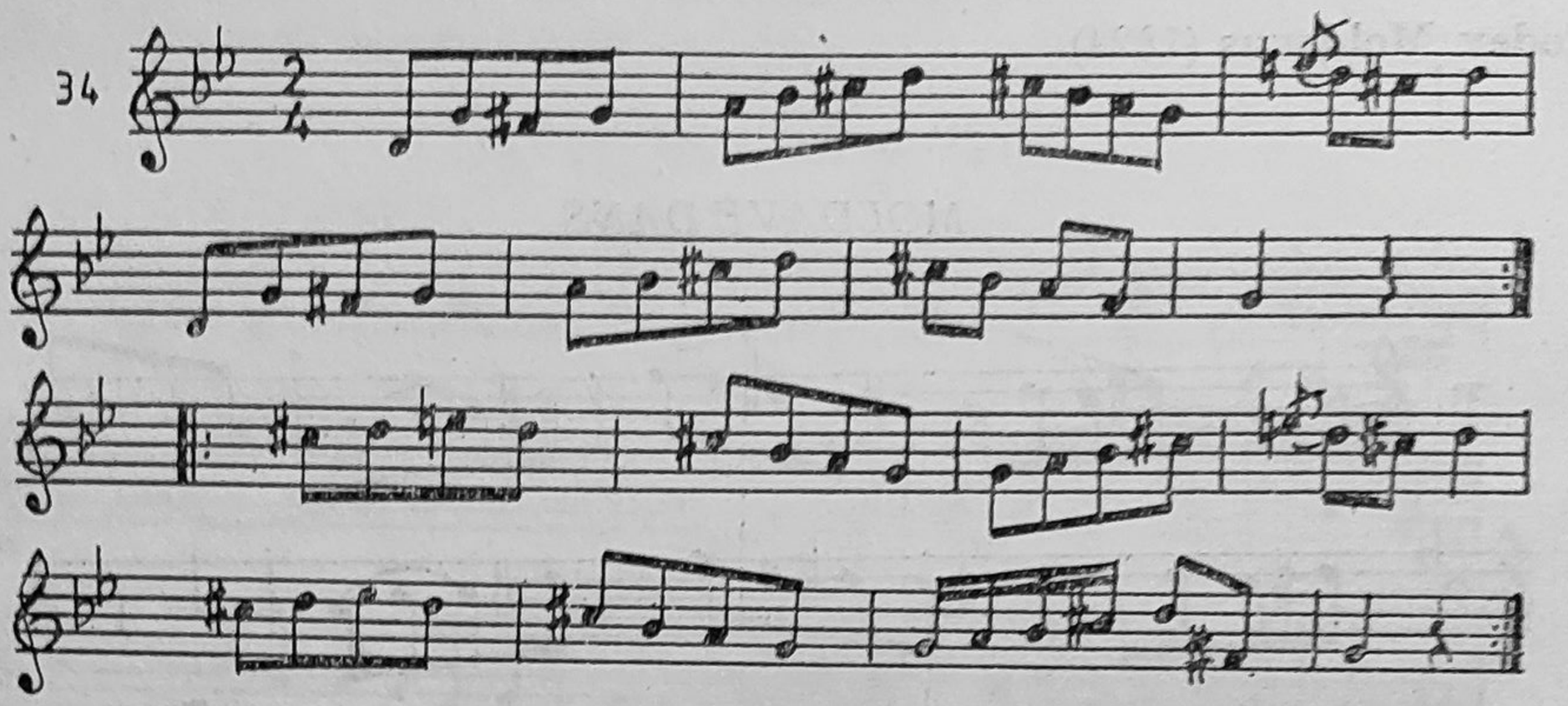
MOLDAVE DANS

33



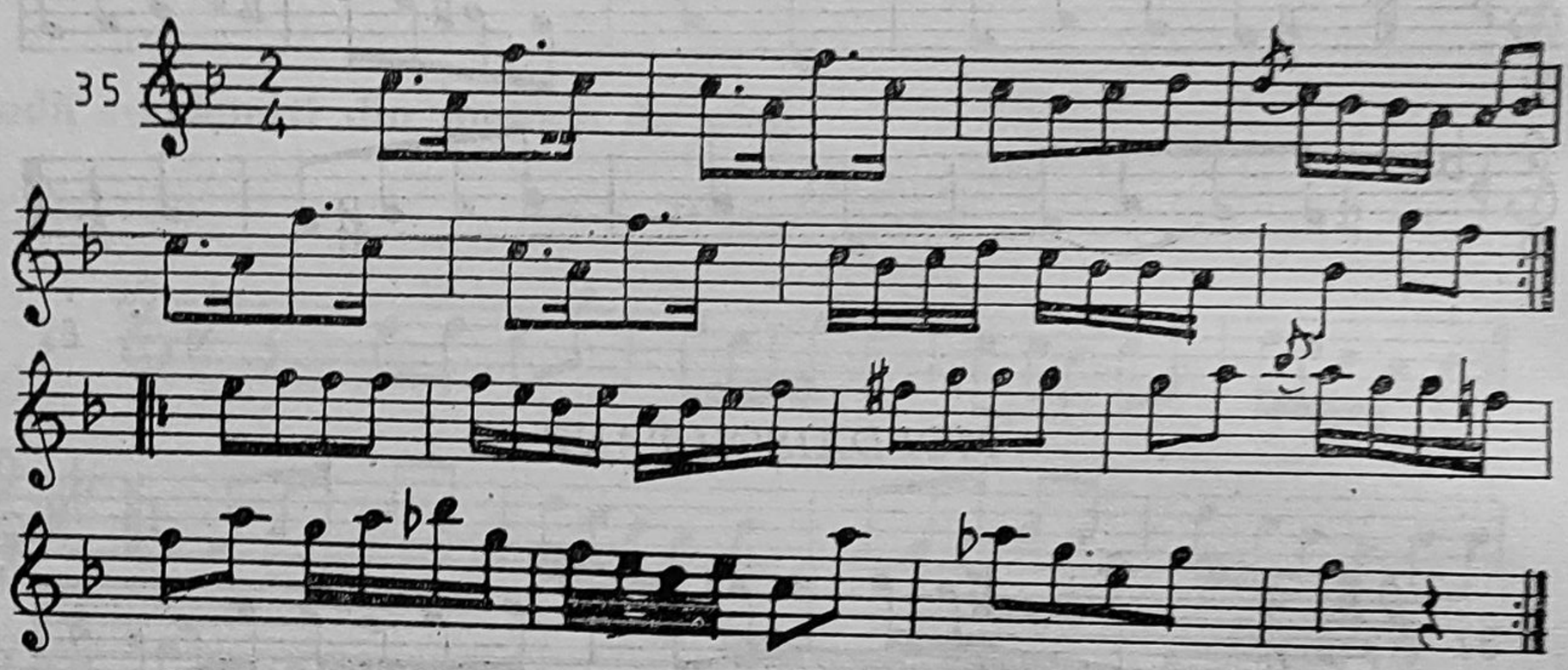
MOLDAVE DANS POPULAR

34



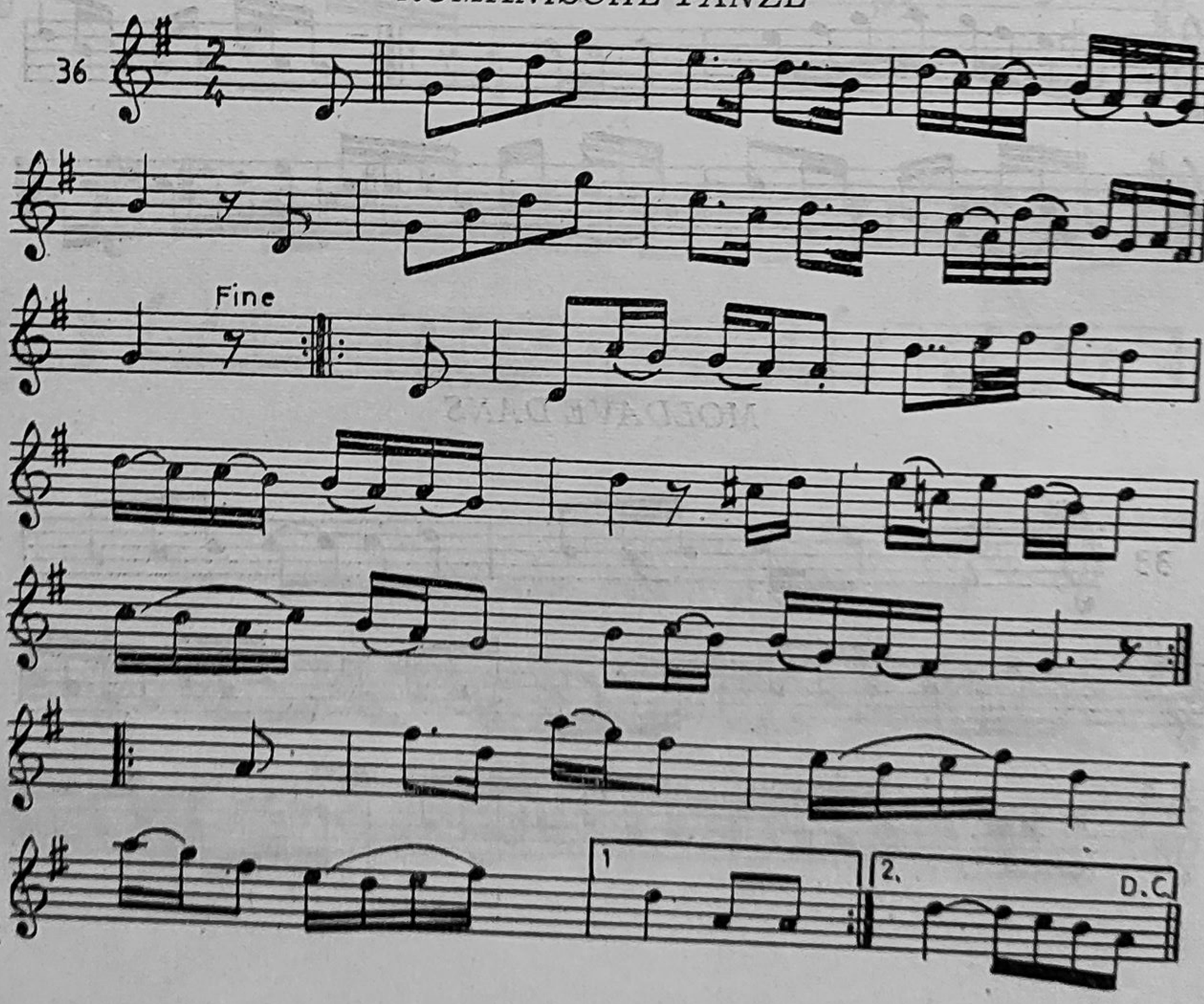
MOLDAVISCHE DANS

35



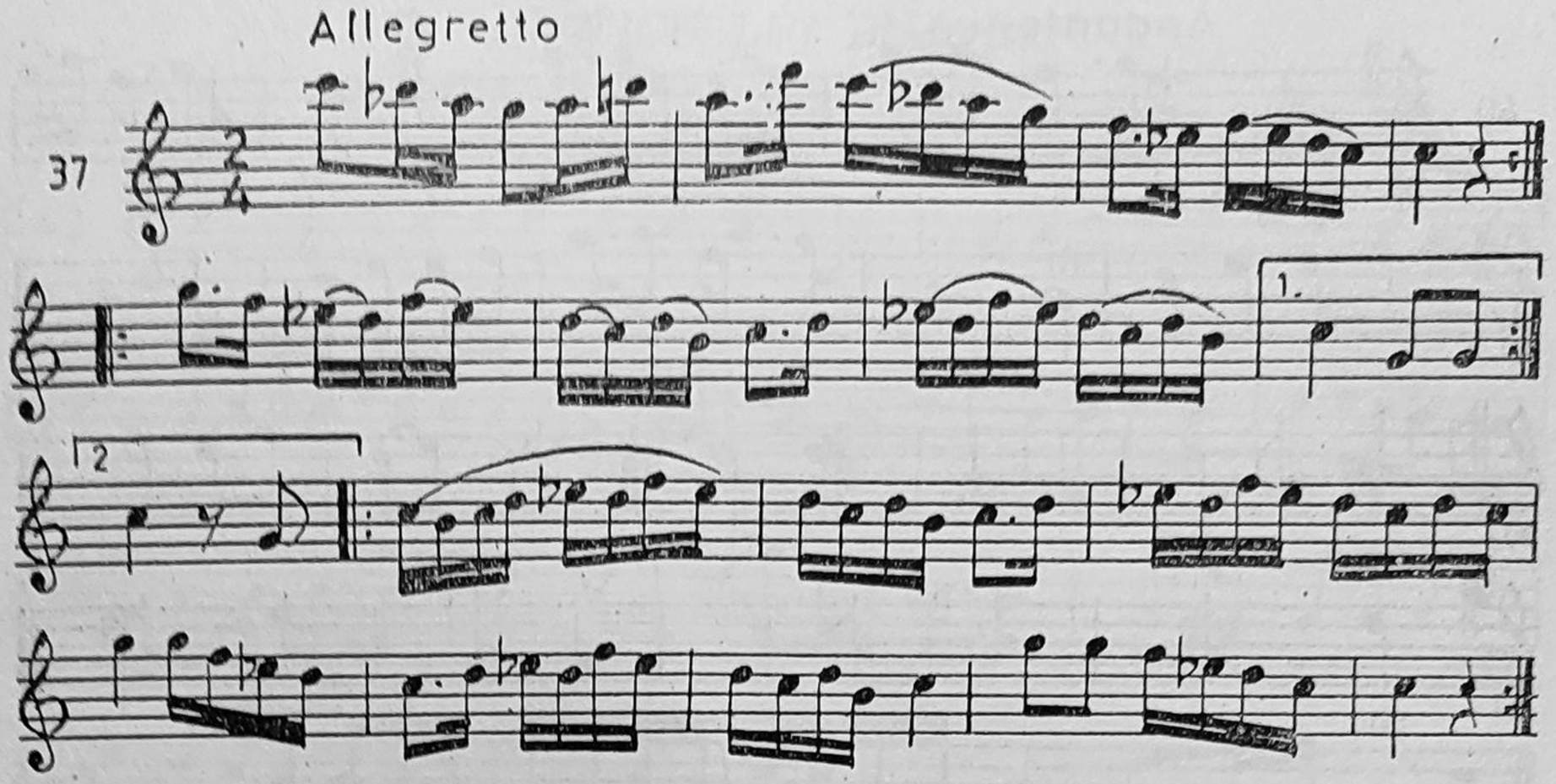
ROMANISCHE TÄNZE

36



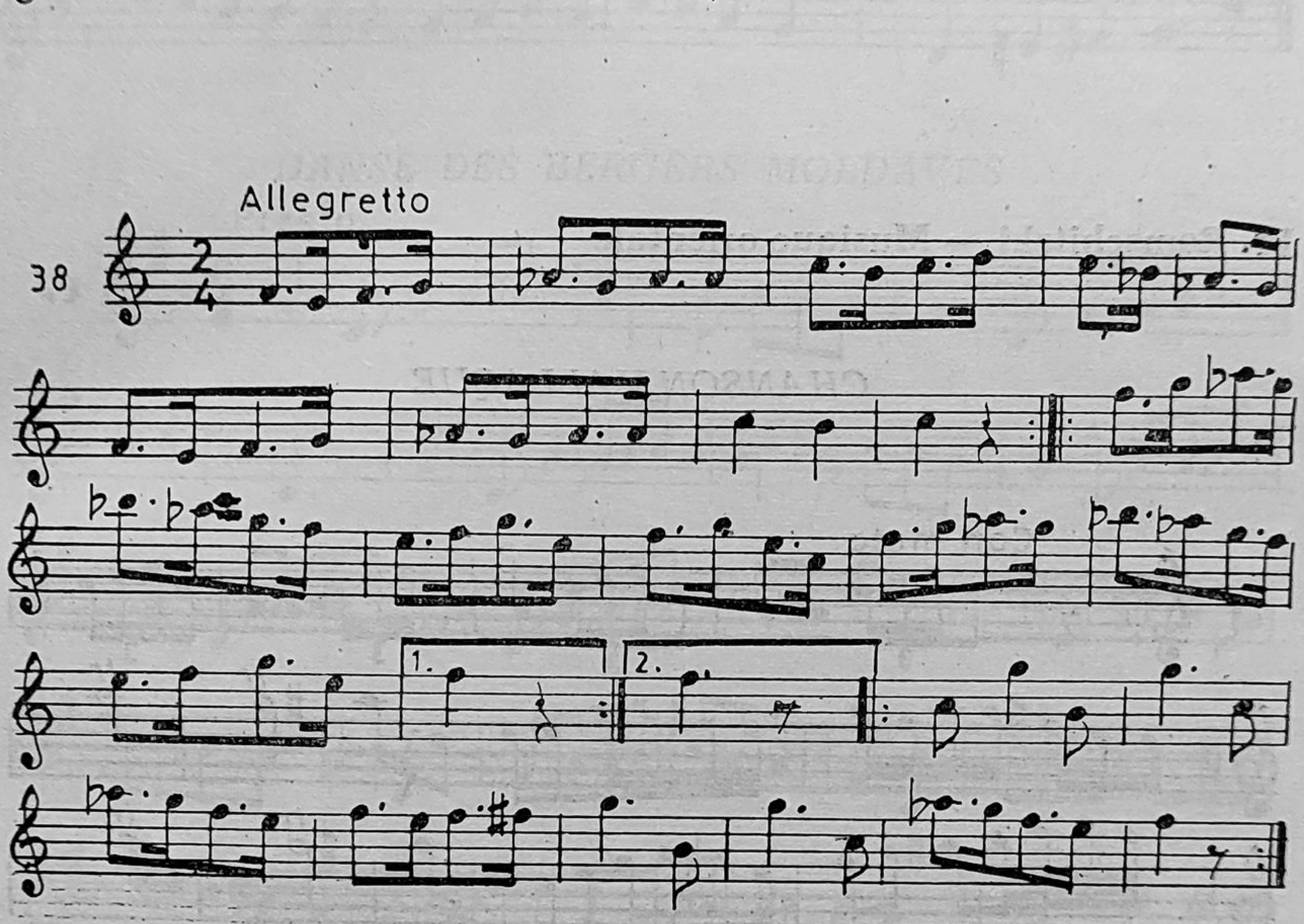
37

Allegretto



38

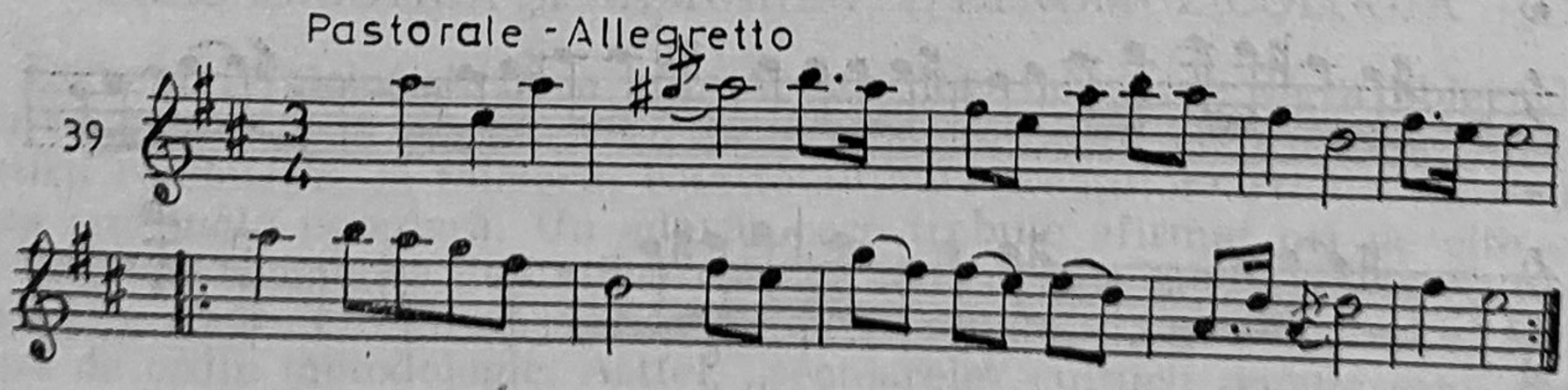
Allegretto

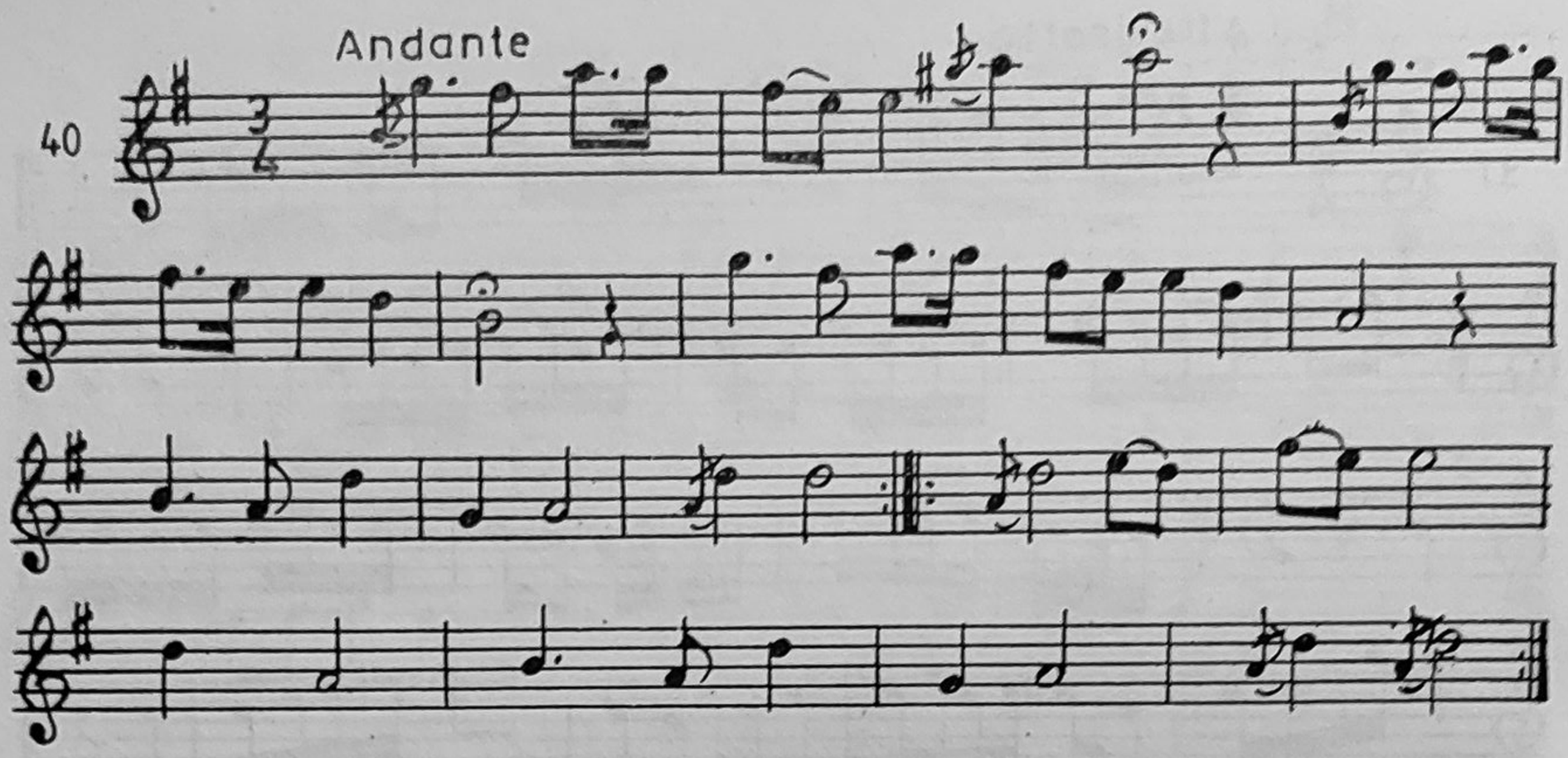


Schafer Arien

39

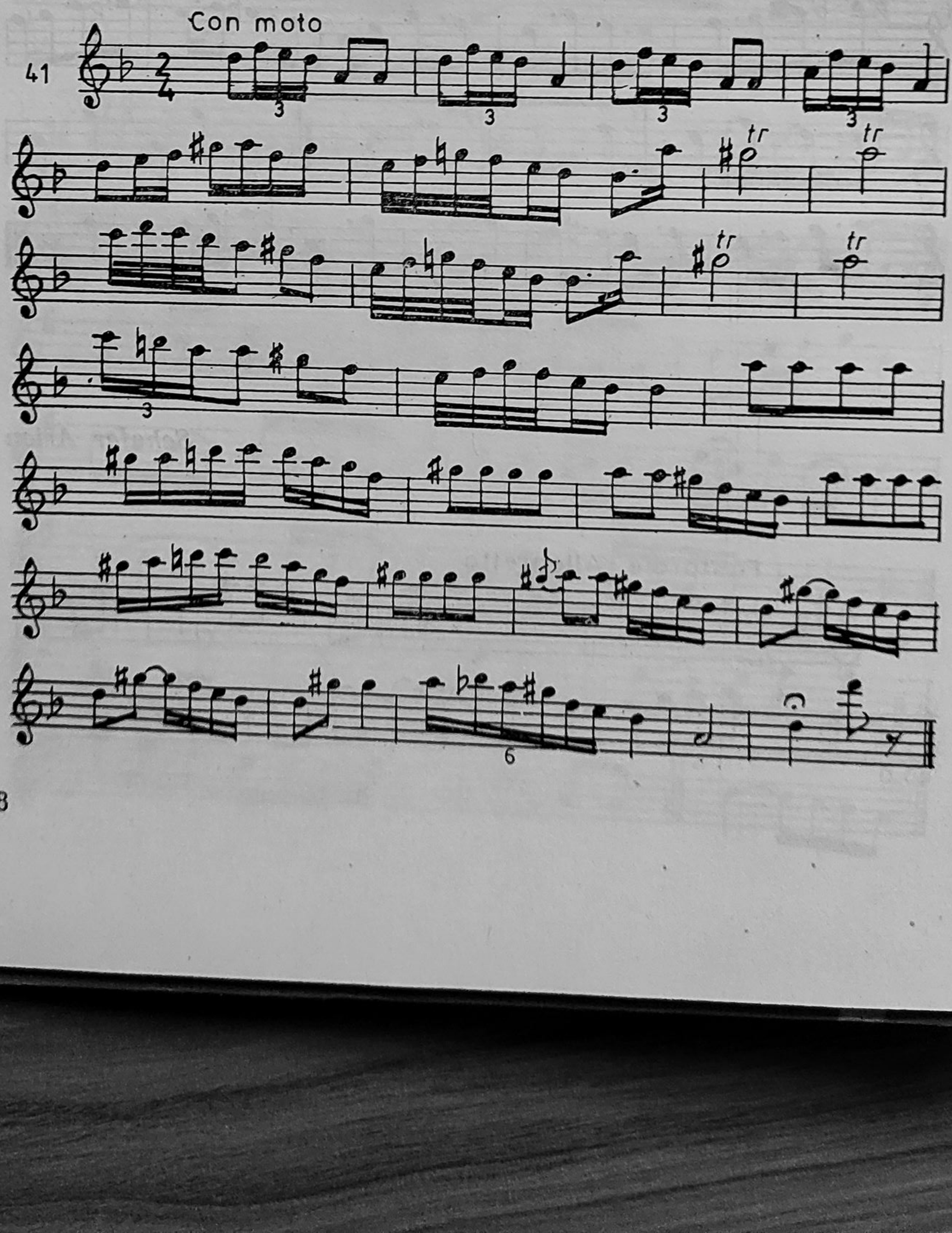
Pastorale - Allegretto



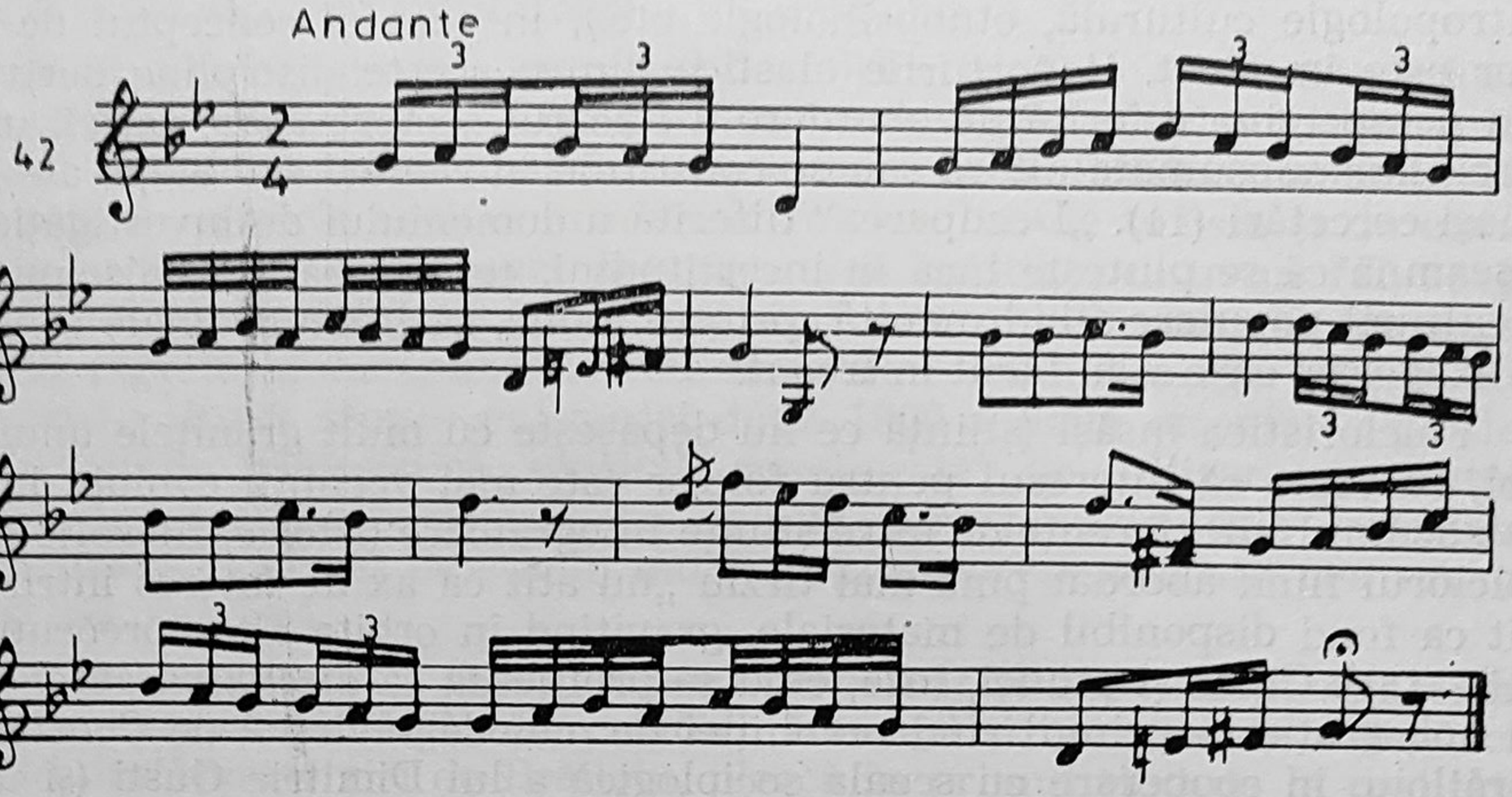


Fr. Romschitzki — Musique orientale

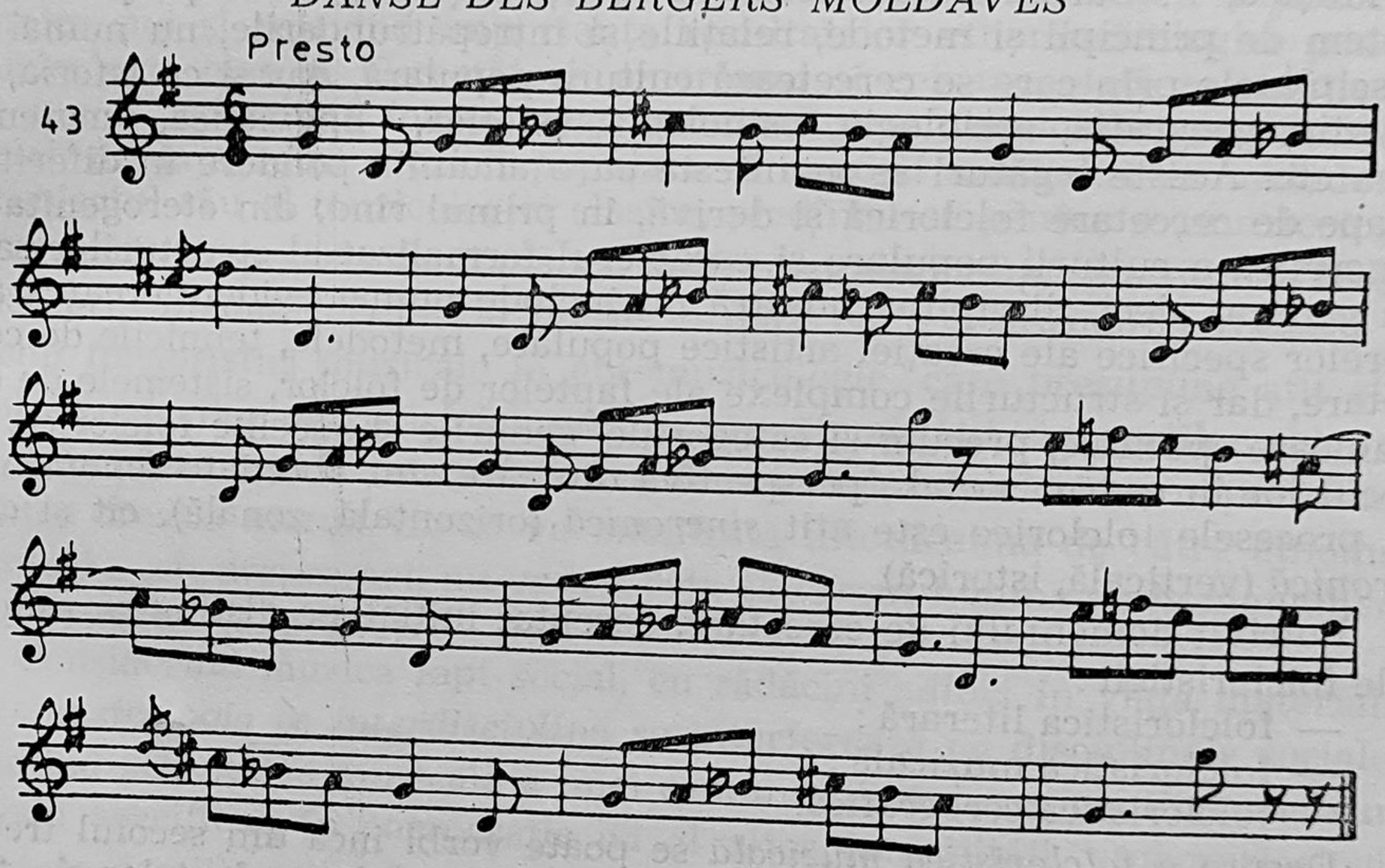
CHANSON VALLAQUE



CÎNTICU LUI BUJOR...



DANSE DES BERGERS MOLDAVES



B. **FOLCLORISTICA**

Gr. Ojrea

FOLCLORISTICA ȘI RAMURILE EI. ETNOMUZICOLOGIA

Domeniul *folcloristicii* ca știință este determinat de sfera obiectului său de studiu — *folclorul*. Acceptăm, deci, în acord cu tradițiile folcloristicii românești, că folclorul este totalitatea creațiilor artistice din cultura *spirituală* populară. Un adevăr care trebuie afirmat ori de cîte ori se încearcă asemenea delimitări este că fenomenele și procesele culturii populare alcătuiesc un ansamblu unitar și dinamic, tratarea lor separată fiind de ordin metodologic. Astfel, „sectoarele" culturii populare au con-

stituit obiecte ale unor discipline științifice diferite (etnologie, etnografie, antropologie culturală, etnopsihologie etc.), în care și conceptul de folclor este implicat. Raporturile elastice dintre aceste discipline derivă și din perspectiva diferită de abordare a fiecărui sector ; apar, astfel, unele discipline subsumate altora sau se constituie în ramuri sau etape ale aceleiași cercetări (11). „Decuparea" diferită a domeniului de investigație nu înseamnă că se plutește încă în incertitudini, cercetarea multidisciplinară a culturii populare fiind menită, printre altele, să înlăture unele confuzii și exagerări care s-au făcut în trecut.

Folcloristica însăși (știință ce nu depășește cu mult granițele unui secol, cu toate că interesul pentru folclor este mai vechi) a evoluat inițial sub semnul interferențelor între științe integratoare (istorie, filozofie etc.), folclorul fiind abordat pînă mai tîrziu „nu atît ca ax de interes intrinsec, cît ca fond disponibil de materiale, gravitînd în orbita altor preocupări" (13—18)[1]. Chiar și atunci, însă, cînd se profilează ca *disciplină autonomă*, la noi, grație în primul rînd revoluției de metodă săvîrșită de Constantin Brăiloiu, în cooperare cu școala sociologică a lui Dimitrie Gusti (și unor contribuții din același timp, dar independente, ale lui D. Caracostea, I. Mușlea, P. Caraman), folcloristica menține și adaptează propriului ei sistem de principii și metode, relațiile și întrepătrunderile, nu numai cu disciplinele prin care se cercetează cultura populară, dar și cu istoria, filozofia, geografia, sociologia, psihologia, estetica, lingvistica, matematica etc. Aceste legături se manifestă cu o anumită pondere în diferitele etape de cercetare folclorică și derivă, în primul rînd, din eterogenitatea sincretică a culturii populare și caracterul formalizat al structurilor sale. În general, deci, disciplina noastră nu include numai evidențierea caracterelor specifice ale creației artistice populare, metodele, tehnicile de cercetare, dar și structurile complexe ale faptelor de folclor, sistemele de organizare specifice, precum și categoriile, genurile și speciile folclorice, cu locul lor în cadrul social ; perspectiva din care sînt abordate fenomenele și procesele folclorice este atît *sincronică* (orizontală, zonală), cît și *diacronică* (verticală, istorică).

Potrivit domeniului de cercetare, acceptat inițial, se disting ca ramuri ale folcloristicii :

— folcloristica literară ;
— folcloristica muzicală ;
— folcloristica coregrafică.

Despre o *folcloristică muzicală* se poate vorbi încă din secolul trecut cînd — depășindu-se stadiul viziunii romantice asupra faptelor de folclor ce pot servi ca sursă de inspirație pentru creația savantă sau prezintă importanță numai ca tradiție națională — se înfiripă preocupările științifice în strînsă legătură cu lărgirea ariei de investigație și apariția mijloacelor moderne de cercetare. La noi, cele două tendințe, care se vor cristaliza mai tîrziu pe plan internațional — cercetarea comparativă-istorică a muzicii și analiza atentă a faptului de folclor în sine, au ca precursori pe T. T. Burada și D. G. Kiriac. De altfel, Kiriac este socotit — pentru concepția sa asupra muzicii populare și soluțiile metodologice —

[1] Prima cifră din paranteză indică *lucrarea*, iar a doua *pagina*. Acestea se referă la bibliografia prezentă la sfîrșitul capitolelor, în vederea precizării izvoarelor de informații și a autorilor.

drept „părinte al folcloristicii muzicale românești“ (așa a fost considerat mai întîi de către savantul Constantin Brăiloiu).

Pe plan internațional, termenul de folcloristică muzicală este înlocuit, din ce în ce mai mult, cu cel de *etnomuzicologie*[1]. Explicînd receptarea noului termen (în prezent deja nu mai este nou), Brăiloiu arăta în 1958 „că față de crimele comise în numele folclorului, de turism și de comerțul internațional de dansuri populare, folcloriștii, printr-un fel de pudoare, au înlocuit din ce în ce mai mult denumirea comodă (pe care o putem regreta) a disciplinei lor cu aceea de etnomuzicologie“ (3, p. 157). El insista atunci asupra existenței după 1900 a două orientări : pe de o parte vechea folcloristică, sensibil „ameliorată“ de utilizarea aparatelor din ce în ce mai moderne și, pe de altă parte, muzicologia comparată, ce-și fixase ca obiect de studiu muzica extra-europeană, atît cea savantă cît și cea populară.

În linii mari, aceste orientări s-au perpetuat și după adoptarea termenului de etnomuzicologie. Cercetătorii francezi și belgieni, în urma activității desfășurate aici de Brăiloiu, pleacă în primul rînd de la realitatea folclorică pe care o studiază atît descriptiv, cît și comparativ, insistînd asupra funcționalității muzicii populare, evidențiind utilitatea mijloacelor tehnice noi și relevînd importanța rezultatelor etnomuzicologiei pentru muzicologia clasică. Cercetătorii americani și cei apropiați ca poziție de ei[2] dau o accepțiune foarte largă termenului și domeniului etnomuzicologiei, de la studiul muzicii populare și muzicii semiculte la includerea în obiectul său al muzicologiei clasice, pledîndu-se pentru o „muzicologie integrală“ (15, p. 359). Se remarcă, deci, tendința de apropiere între aceste orientări, altădată diametral opuse, o dată cu transformarea firească a vechii folcloristici muzicale în etnomuzicologie, care presupune atît studiul structurilor muzicii folclorice, al funcționalității categoriilor sale, cît și o abordare istoric-comparativă a fenomenelor folclorice ; o preferință pentru creația mereu vie se va manifesta întotdeauna de către etnomuzicologi : „cît despre noi, nu vom înceta să cerem lumina de la monumentele sonore...“ (3, p. 163).

Considerînd muzica fapt social, cu rădăcini adînci în viața materială, *etnomuzicologia ca interdisciplină* se interferează cu disciplinele sociale ; studiind activitatea muzicală a unei comunități etnice și căutînd să-i surprindă specificul, în comparație cu al altor comunități, etnomuzicologia intră în familia științelor prin care se cercetează cultura populară[3] ; ca disciplină muzicală, care se ocupă de fenomenele și procesele creației folclorice, ea prezintă relații cu istoria și formele muzicii, teoria generală a muzicii, organologia, estetica muzicală[4].

---

[1] După lucrarea cu același nume a savantului olandez Jaap Kunst, apărută în 1950.

[2] Plecînd *inițial* de la principiile școlii berlineze de muzicologie comparată.

[3] A. Schaeffner vorbește de etnologia muzicală.

[4] Există o specificitate substanțială a valorilor estetice ale folclorului față de cele „culte“ („savante“), o receptare deosebită a acestora în mediile folclorice și în mediile cărturărești ; uneori s-a exagerat, opunîndu-se un *frumos funcțional* de natură folclorică, unui *frumos estetic* de natură „savantă“ (14, p. 59—60).

CONCEPȚII ȘI TEORII DESPRE FOLCLOR

În drumul, uneori întortocheat, către o clarificare teoretică și metodologică au existat opinii dintre cele mai diverse asupra originii, evoluției, naturii, sferei faptelor de folclor, pe care nu este lipsit de interes să le parcurgem foarte succint. Ele ne înlesnesc și înțelegerea punctului de vedere materialist-științific asupra fenomenelor și proceselor folclorice. Vom constata că aceste concepții și teorii nu se referă totdeauna în mod special la muzica populară ci, mai ales, la literatura populară, iar uneori nici la aceasta din urmă în totalitatea ei ; conținutul lor a fost în concordanță și cu diferitele delimitări ale obiectului folcloristicii, încă înainte ca disciplina să poarte acest nume (de altfel, termenul folclor a fost utilizat și pentru disciplina ca atare).

Cînd a început să fie redescoperită, de pe pozițiile cărturărești, arta populară a fost raportată la arta savantă. Mai înainte de a se înregistra îndemnul lui J. J. Rousseau, care cerea „întoarcerea la natură", istoria conceptului de „cîntec popular" înregistrează un pasaj din Eseurile lui Montaigne (1580), în care se face o deosebire între poezia de salon — vlăguită, artificială, lipsită de preț — și poezia „pur naturală", plină de „naivitate și de grație". Entuziasmul romantic de mai tîrziu, ca și începutul unor preocupări științifice au ca precursor pe Giambattista Vico — filosof, istoric, filolog italian — care, încă din 1725, în lucrarea sa *Știința nouă,* vorbea de limba mai vie, colorată a popoarelor „sălbatice", impunînd totodată ideea de evoluție. Interesul pentru folclor se amplifică prin colecțiile publicate între anii 1778—1779 de Johann Gottfried Herder, „cel dintîi care s-a entuziasmat de geniul poporului" (16—34). Ideile acestuia vor fi vehiculate apoi de întreaga *mișcare romantică ;* la noi, *interesul cultural romantic* pentru folclor s-a manifestat în contextul ideilor militante de emancipare socială și națională, creația populară fiind considerată expresie a specificului național, document istoric și nesecat izvor de inspirație pentru creația cultă. În prelungirea entuziasmului romantic[1] va apărea *școala etnopsihologică,* prefigurată de Ludwig Uhland și fundamentată de etnopsihologi ca H. Steinthal, M. Lazarus și W. Wundt. La noi, preocupări în această direcție vor avea Hasdeu, apoi Ovid Densușianu, care vor susține că prin folclor se cunoaște psihologia poporului, viața sufletească a acestuia.

O dată cu interesul romantic — în accepțiune culturală mai largă — se dezvoltă și *interesul științific,* care apare mai întîi în exegeza basmului, ce va cunoaște o pondere însemnată printre preocupările de folclor pînă în contemporaneitate. În încercarea de elaborare a unei mitologii germane (după modelul celei antice), Wilhelm și Jakob Grimm, o dată cu publicarea colecției lor de basme, între 1812—1814, emit ideea că basmele ar fi fragmente mitologice. *Concepția mitologică* este dezvoltată apoi de Max Müller, care susține originea basmelor în vechile mituri indo-europene ; fiecare popor, după despărțirea din unitatea indo-europeană, a preluat miturile pe care apoi le-a dezvoltat sub formă de basme. Concepția mitologică a fost însușită de unii, dar de alții a fost criticată.

---

[1] Uhland, Villemarque, ca și Alecsandri au „îndulcit" exprimarea creatorilor populari ; despre darurile artistice ale românilor vorbește Jules Michelet în „Légendes democratiques du Nord" — Paris, 1846 : „țăranul român este înzestrat cu deosebită sensibilitate, el cîntă florile și natura, viața plină de inocență rustică".

După Th. Benfey, poveștile și-ar avea originea tot într-o singură sursă, dar aceasta ar fi vechea literatură indiană ; se lansează astfel teoria *difuzionistă*, prin care se studiază migrația temelor. Dar, spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, Joseph Bédier va arăta că „orice poveste se poate naște oriunde și în orice timp" ; este concluzia la care ajunge și englezul Andrew Lang, ce susține posibilitatea „coincidențelor accidentale", a *poligenezei* temelor și formelor similare în spații diferite. *Teoria evoluționistă* va fi dezvoltată de James Frazer care, pe baza unui material de practici rituale, ceremonialuri, adunat de la diferite popoare (negri din Africa de Sud, indigeni din Australia, indieni din America), ajunge la concluzia că toate popoarele care parcurg aceleași etape ale dezvoltării culturale produc, pe anumite trepte, valori culturale asemănătoare.

Concepția tradiționalistă a aparținut în special școlii engleze, — Edward Tylor, Andrew Lang, G. L. Gomme, Ch. S. Bourne — precum și, în mare parte, celei franceze — Paul Sebillot ș.a. La englezi s-a dezvoltat sub denumirea de teoria antropologică : legendele, poveștile, poeziile, tradițiile, obiceiurile sînt relicve, supraviețuiri, „rămășițe ale sufletului primar". După Sebillot, folclorul este „un fel de enciclopedie a tradițiilor... claselor populare sau a națiunilor puțin înaintate în evoluție...", tradiții care s-au conservat „mai mult sau mai puțin alterate, pînă la popoarele cele mai civilizate". Datele fundamentale ale teoriei antropologice s-au reînnoit în secolul al XX-lea prin J. G. Frazer, Otto Höfller, Jean de Vries. În *Ramura de aur* (12 volume, terminată în 1915) apar foarte numeroase opinii privind straturile străvechi ale culturii populare : magia era o forță constructivă, iar spiritele bune și rele contribuiau la normalizarea vieții în societate. *Teoria ritualistă* susține că faptele de folclor ar avea la bază rituri cu caracter de cult sau inițiere ; *teoria originii totemice* (explicată prin numărul mare de animale din basme) enunțată de Arnold van Gennep „implică ipoteza evoluției și transformării speciilor, succesiunea transformărilor fiind : credințe totemice, legende totemice, mit, legenda propriu-zisă, basmul și legenda eroică".

Unele susțineri teoretice au fost dominate și de *o concepție mistico-religioasă*. Astfel, Jakob Grimm, cu entuziasmul specific romanticilor, afirma : „ca orice lucru bun din natură, cîntecele populare emană în liniște din forța tăcută a totului" sau „vălul misterului acoperă actul creației". În ceea ce privește muzica populară, Vincent d'Indy (ca și unii folcloriști, de altfel) crede că aceasta are la bază „cantilena gregoriană", pentru că în timpurile vechi poporul n-ar fi cunoscut altă muzică, decît cea practicată în biserică. Dacă teoriile și concepțiile, prezentate anterior, au la bază unele adevăruri, exagerările și erorile ce s-au făcut urmînd a fi anihilate pe tot parcursul acestei lucrări, concepția mistico-religioasă trebuie combătută încă de pe acum, de pe pozițiile materialismului științific ; nu poate fi acceptată inspirația supranaturală, atîta timp cît s-a dovedit că un purtător de folclor stăpînește un arsenal de mijloace de expresie ; și, după toate cercetările care s-au făcut, muzica bisericească și-a avut inițial izvorul în muzica populară, din care s-a „hrănit" permanent ; totodată, nu se pot nega, pe anumite trepte ale evoluției lor, interinfluențe între aceste tipuri de muzică.

În cadrul școlii finlandeze, reprezentată mai întîi de Iulius Krohn (care studiază variantele cîntecelor din componența epopeei nordice Kalevala), apoi de Antti Aarne, Karel Krohn, Walter Anderson se contu-

reazã *concepția istorico-geografică*[1], ce reprezintă un pas important pentru deplina independență a domeniului folcloristicii. Ținînd seama că folclorul e operă orală, se urmărește reconstituirea cît mai precisă a arhetipului, a locului și căilor urmate în difuzare, a timpului cînd a fost creat. Se evidențiază unele tipuri de cercetare : analiza comparativă, clasificarea documentelor, cercetarea monografică. În încercarea de sistematizare a elementelor comune ale narațiunilor, cercetarea rămîne schematică, de multe ori apelîndu-se la ipoteze și determinări aproximative.

Rezolvări ipotetice, dar pe alt plan, apar și în unele teorii emise la începutul acestui secol. Dacă *teoria producerii*, avînd ca reprezentanți pe J. Ponner, Otto Böckel, prezintă unele adevăruri, printre care acela că poezia și muzica au apărut în procesul muncii, cu toate că unele afirmații sînt exclusiviste : „numai acea poezie e populară care s-a născut în popor și continuă să trăiască în sînul său", *teoria reproducerii*, în opoziție cu viziunea apologetică a romanticilor, tăgăduiește artei populare originalitatea și superioritatea față de arta savantă. Elvețianul John Meier, la sfîrșitul cărții sale Kunstlieder im Volksmunde (1906), oferă o listă bogată a cîntecelor populare de origine cultă (la 336 dintre ele identifică autori culți, iar pentru 567 „originea cultă nu poate fi pusă la îndoială"). Asemenea constatări l-au determinat să afirme că „poezia populară se hrănește din rămășițele nefolosite ce cad de la mesele celor bogați spiritual" (8—19) ; totuși, el e consecvent în a arăta că poporul nu copiază mecanic poeziile, ci le modifică după structura sa spirituală. Pornind de la afirmația citată mai sus, cît și de la altele, printre care cea a folcloristului elvețian Hoffmann Krayer — „poporul nu produce, ci reproduce", Hans Naumann devine creatorul mult discutatei *teorii a bunurilor culturale căzute* („Gesunkenes Kulturgut"), cîntecul popular, după el, „recapitulează doar stadiile artistice ale poeziei academice ce o precedă și din care-și trage ființa" ; „portul poporului, cartea populară, cîntecul popular, teatrul popular, mobila țărănească sînt bunuri culturale coborîte pînă în cele mai mici particularități de sus : ele au devenit populare numai pe încetul, într-un răstimp ce poate fi determinat ; cu alte cuvinte, bunul popular se creează în clasele de sus".

Această teorie va fi combătută vehement în primul rînd de către unii folcloriști germani (Adolf Spamer), apoi și de alți cercetători europeni, astfel că pe la jumătatea acestui secol era considerată depășită (în 1952 de către italianul Giuseppe Cocchiara). O altă teorie, cu un fond reacționar, a fost cea a *cercurilor culturale* (Kulturkreise), susținută de școala cultural-istorică și de școala berlineză (F. Graebner, B. Ackermann, P. W. Schmidt ș.a.), care afirmau existența unor „cercuri de cultură", „cercuri istorico-geografice" ori „cicluri" pe suprafața pămîntului — adevărate focare de unde se răspîndesc bunurile culturale.

Concepțiile și teoriile citate mai sus nu cuprind nici pe departe diversitatea punctelor de vedere care s-au exprimat despre fenomenele folclorice sau ale culturii populare în ansamblu ; se constată, pe de altă parte, perspectiva diferită din care este privită creația populară. În mare

[1] La noi, metoda istorico-geografică are ca precursor pe Hasdeu, iar ca reprezentant pe Dumitru Caracostea, care, încă din vremea cînd școala finlandeză era în fașă, introduce „punctul de vedere geografic", nu numai pentru a urmări succesiunea motivelor, dar și pentru a evidenția „valoarea stilistică a diferitelor plăsmuiri" (2—137).

parte, aceste concepții și teorii sînt astăzi depășite, fiind infirmate de realitatea folclorică însăși; unele dintre ele au avut un vădit fond reacționar, ca manifestări ale ideologiei burgheze și imperialiste, altele oglindesc limitele cercetării din momentul respectiv. Orientările romantice, mitologice, tradiționaliste, istorico-geografice au avut ecou și în folcloristica românească; avantajată de existența unei creații populare vii, bogate, și reprezentînd diverse stadii de evoluție, cercetarea românească a pornit de la început pe un făgaș sănătos, fiind ferită, de cele mai multe ori, de abordări mecaniciste, de argumentări speculative; aceste trăsături apar evident la Hasdeu („folclorul reflectă întregul trai prezinte și trecut al unui popor") sau Kiriac („folclorul s-a schimbat o dată cu viața socială a poporului, cu fazele lui istorice"), la Densușianu (folclorul este „icoana sufletească a unui popor după localități și timpuri") sau Brăiloiu (folclorul este „fapt social prin excelență").

PRINCIPII, METODE, TIPURI DE CERCETARE A FOLCLORULUI

Pe parcursul evoluției cercetării folclorice au ieșit în evidență unele *principii,* pe care specialiștii le aplică în culegerea, sistematizarea și interpretarea creației artistice populare. Mai întîi se impune *obiectivitatea* în cercetare, excluderea oricărui element subiectiv; acest scop poate fi atins prin notarea detaliată a tuturor observațiilor de pe teren, prin utilizarea competentă a mijloacelor mecanice de înregistrare a faptelor de folclor, prin transcrierea muzicală amănunțită (uneori sinoptică); aceeași obiectivitate trebuie urmărită în analiza, clasificarea, precum și în interpretarea științifică și evaluarea estetică a melodiilor; „cu obiectivitatea mașinii va trebui să lucreze și creierul folcloristului (6—19).

Principiul *respectării autenticității* se realizează mai întîi prin situarea faptului de folclor în cadrul social, prin detectarea așa-zisei funcționalități a creației; aceasta presupune însă studierea vieții muzicale a localității, fără a selecta de la început, în chip arbitrar, stilurile muzicale ce ni se par „curate". Pe de altă parte, este necesară stabilirea inițială a informatorilor-tip, pentru acoperirea repertoriului, cît și pentru calitatea artistică a documentelor. În acest fel, devine necesară și respectarea principiului *cuprinderii exhaustive* a repertoriului furnizat de o anumită sursă, de o anumită localitate.

Un alt principiu metodologic este *cercetarea sistematică;* anchetele nu se realizează la întîmplare, ci pe baza stabilirii unei problematici complexe, în funcție și de scopul cercetării; sînt necesare, în acest sens, *documentele cercetării*[1] (fișa monografică, chestionarul de anchetă, fișa de observație directă, fișa de frecvență, fișa de repertoriu pe genuri, fișa de informator sau interpret, fișa de text poetic, fișa de magnetogramă, fișa de informații auxiliare-instrument, interpretare etc., fișa de catalog) și instrumentele de cercetare (magnetofon, aparatura foto și de filmare etc.).

---

[1] Indicații practice pentru culegerea folclorică se pot afla la: Mihai Pop — *Îndreptar pentru culegerea folclorului,* București, Casa Centrală a Creației Populare, 1967; Ovidiu Bîrlea — *Metoda de cercetare a folclorului,* București, Editura pentru Literatură, 1969; Constantin Brăiloiu — Opere, vol. IV și V, București, Editura Muzicală, 1979 și 1981 ș.a.

Cercetarea sistematică presupune, bineînțeles, o specializare, care constă nu numai dintr-o pregătire complexă intelectuală, ci și din stăpînirea unor tehnici anume : *de prospectare a zonei,* a localității în care se efectuează culegerea, *de conducere a anchetelor, de notare și redactare,* de *transcriere* (cu folosirea particularităților de grafie muzicală și a semnelor diacritice). Cercetările de folclor și, în special, culegerile propriu-zise se realizează, de cele mai multe ori, pe *echipe* ce cuprind, de obicei, și cercetători de diverse specialități, pentru surprinderea unei realități complexe, de regulă sincretice.

Pentru culegerea propriu-zisă a materialului sînt îmbinate, mai ales, două metode : *observația directă* și *investigarea indirectă.* Chiar dacă prilejurile pentru observația directă sînt mai rare, această metodă se impune, în special, pentru urmărirea unor manifestări folclorice complexe (nuntă, înmormîntare, colindat, cunună, șezătoare etc.). Metoda indirectă se realizează pe baza anchetelor orale ca și a chestionarelor scrise ; este cea mai la îndemîna culegătorilor, care pot reconstitui repertoriile ocazionale și neocazionale din localitățile investigate.

În toate etapele cercetării se folosește *metoda comparativă,* ce se impune mai ales în faza sintezelor științifice ; este una din metodele de bază ale etnomuzicologiei, utilizarea ei făcînd posibilă evidențierea atît a aspectelor comune cît și a diferențierilor dintre creațiile zonale sau naționale.

Metoda *istorico-geografică* este indispensabilă cercetării folclorice, adăugîndu-se și alte premize față de cele care au stat la baza școlii finlandeze : sînt analizate detaliat structurile și modul în care acestea se constituie în limbaje specifice. Culegerea și exegeza folclorică necesită, așa cum am mai arătat, o perspectivă atît sincronică, dar și diacronică ; demonstrarea vechimii unor categorii folclorice, cît și a ariei lor de răspîndire poate fi edificatoare asupra continuității în același spațiu a unui popor ; în cazul poporului român, o atestă atît genurile rituale, cît și unele genuri neocazionale.

Pentru stabilirea frecvenței unor melodii și repertorii, atît în cadrul obiceiurilor, cît și în anumite localități sau pe stiluri, genuri, vîrste etc. se folosește, din ce în ce mai mult, *metoda statistică* (ce-și găsește un cîmp larg de utilizare și în analiza structurală). În studiul variantelor și variațiilor s-a utilizat și *metoda experimentului :* s-a înregistrat o piesă de la diferiți interpreți, vocal și instrumental și pe vîrste diferite, apoi, după o perioadă s-au înregistrat iarăși aceleași piese de la aceeași interpreți și de la alții ; s-au remarcat, astfel, variații constante și variații accidentale. Caracterul mai puternic formalizat al folclorului permite pătrunderea în cercetarea sa, din ce în ce mai mult, a metodelor matematice și lingvistice.

Ca tipuri fundamentale de cercetare, distingem *cercetarea nemijlocită, cercetarea tipologică* și *interpretarea teoretică. Cercetarea nemijlocită* reprezintă culegerea propriu-zisă (la rîndul ei precedată de o etapă pregătitoare) a melodiilor și a informațiilor în legătură cu ele, cunoașterea în cercetarea sa, din ce în ce mai mult, a metodelor matematice și tora. *Cercetarea tipologică* este atît o *etapă,* ce constă din sistematizarea și clasificarea materialului, cît și un *obiect* în sine ; în a doua ipostază, cercetarea tipologică studiază variantele în părțile lor comune, în funcție de anumite criterii (structurale, formale, funcționale). *Interpretarea*

științifică a materialului muzical, precedată de analiza lui minuțioasă, exhaustivă, corelată cu rezultatele altor cercetări, reprezintă, de fapt, punctul culminant, corolarul întregii activități a folcloristului; sînt posibile, în această etapă, considerații asupra genezei și evoluției creațiilor, asupra funcționalității acestora, asupra valorii lor documentare și estetice

Bibliografie

1. Bîrlea, Ovidiu, *Principiile cercetării folclorice,* Revista de etnografie și folclor, București, tom 11, 1966, nr. 3.
2. Bîrlea, Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului,* București, Editura pentru Literatură, 1969.
3. Brăiloiu, Constantin, *Folclor muzical, Muzicologia și etnomuzicologia astăzi, Etnomuzicologia, Studiu intern,* Opere, vol II, București, Editura Muzicală, 1969.
4. Brăiloiu, Constantin, *Schiță a unei metode de folclor muzical,* Arhiva de Folklore a Societății Compozitorilor Români, București, 1931.
5. Cocchiara, Giuseppe, *Storia del folclore in Europa,* Torino, 1954.
6. Comișel, Emilia, *„Metoda de cercetare folclorică,* în C. Brăiloiu, Opere, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1979.
7. Densușianu, Ovid, *Folclorul. Cum trebuie înțeles,* București, 1910.
8. Dima, Alexandru, *Arta populară și relațiile ei,* București Editura Minerva, 1971.
9. Gennep, van Arnold, *La formation des légendes,* Paris, 1910.
10. Lang, Andrew, *Mith, ritual and religion.* London, 1887.
11. Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia structurală.* București, Editura Politică, 1970.
12. Naumann, Hans, *Primitive Gemeinschafts Kultur.* Jena, 1921, Grundzüge der deutschen Volkskunde, Leipzig, 1922.
13. Niculescu, Radu, *Aspecte epistemologice ale cercetărilor interdisciplinare și cultura populară,* Revista de Etnografie și Folclor, tom 20, 1975, nr. 2.
14. Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc.* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
15. Stihi-Boos, Constantin, *Considerații asupra stadiului actual al etnomuzicologiei,* Revista de etnografie și folclor, tom. 13, 1968, nr. 4.
16. Vrabie, Gheorghe, *Folclorul. Obiect, principii, metodă, categorii,* București, Editura Academiei R. S. România, 1970.

II

ORGANOLOGIE POPULARĂ

L. Agapie

INSTRUMENTE MUZICALE POPULARE

În muzica populară, repertoriul instrumental reprezintă o parte, iar pentru o mai bună cunoaștere a acestuia, studierea instrumentelor populare este necesară. Chiar dacă unele melodii instrumentale își au originea în muzica vocală, cele mai multe exemplare au luat naștere direct instrumental, structura lor muzicală fiind legată de posibilitățile tehnice ale instrumentului.

Majoritatea instrumentelor, întîlnite în practică, pot fi prezente și la alte popoare, unele pe arii geografice foarte întinse.

Poporul român folosește o varietate de instrumente, unele mai vechi, altele mai noi, de fabrică. Instrumentiștii populari au adus uneori schimbări în construcția instrumentului, sau în modul de execuție.

Relatări despre instrumentele folosite în diferitele epoci ale istoriei poporului român le aflăm în vechile scrieri, ca și în documentele pictografice ale vremurilor ; cronicarii și călătorii străini ne aduc, de asemeni, o serie de mărturii cu privire la instrumentele folosite în vremea în care au fost consemnate de către aceștia.

Primul cercetător al instrumentelor folosite de români a fost T. T. Burada, a cărui lucrare, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, publicată în 1877, aduce o foarte valoroasă contribuție la studiul acestora. În zilele noastre, Tiberiu Alexandru, în lucrarea *Instrumentele muzicale ale poporului român,* (1956) prezintă o imagine completă asupra instrumentelor folosite făcînd, totodată, o clasificare științifică a acestora.

Clasificarea instrumentelor în organologia științifică se face după modul de producere a sunetului : în cadrul acestor grupe vom enumera, după vechime, mod de construcție, instrumentele mai frecvent întîlnite în practică, cît și unele din modificările de construcție a acestora.

Pseudoinstrumente. Printre cele mai vechi instrumente, menționăm cîteva care, de obicei, nu sînt clasate printre instrumente ; de aceea sînt numite pseudoinstrumente, oferite de natură în formă brută : fir de iarbă, tulpini de soc, de cucută, solz de pește etc. Unele au rămas doar în practica copiilor, altele mai sînt utilizate de adulți : frunze de arbori, coajă de mesteacăn, solz de pește, fir de iarbă.

Instrumente idiofone. O altă categorie sînt instrumentele autofone (idiofone), la care materialul din care sînt construite este pus în vibrație prin *lovire* sau *frecare ;* instrumentele sînt cunoscute din timpuri străvechi : clopote, plăci lovite, zurgălăi, pinteni, lanțuri, duruitoare, bețe lovite etc., utilizate, în legătură cu anumite practici și însoțind astăzi unele obiceiuri : botul caprei în jocul cu același nume, zurgălăii și bețele călușarilor, toaca utilizată în obiceiul *toconelele* etc. De asemeni, la acest instrument se pot realiza semnale sau adevărate compoziții. Un instrument idiofon, care face legătura dintre pseudoinstrumente și instrumentele

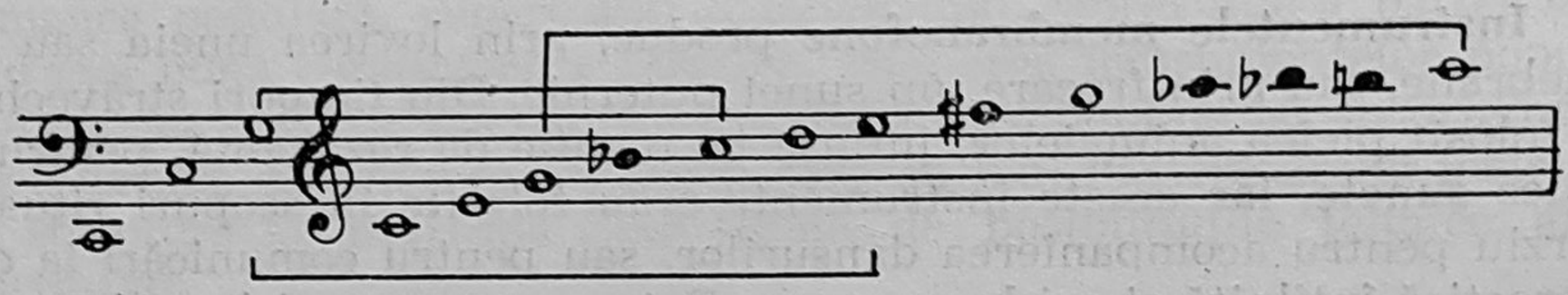
idiofone, este *drîmba,* ale cărei sunete sînt amplificate de cavitățile de rezonantă. Denumirile sub care se mai întîlnește sînt : drîmb, drîndă, drând, drîng, drîmboaie ; acest instrument este răspîndit în toate părțile țării ; uneori se pot întîlni instrumentiști care îl stăpînesc cu destulă îndemînare, executînd cîntece și doine, de precădere cu ambitus mic, folosind armonicele. Drîmba este formată dintr-o sîrmă solidă de fier, îndoită sub formă de potcoavă, prelungită cu două brațe paralele, iar din mijlocul potcoavei se pornește o limbă de oțel, care se prelungește printre cele două brațe și al cărei capăt este îndoit în unghi drept. Dacă se ciupește cu un deget capătul limbii de oțel, se obține un sunet destul de plin.

Instrumentele membranofone produc, prin lovirea uneia sau a două mebrane, sau prin frecare, un sunet puternic. Din timpuri străvechi, omul a folosit pielea animalelor, întinsă pe o cutie de rezonantă, pentru a produce sunete, iar aceste instrumente erau folosite în scopuri rituale, mai tîrziu pentru acompanierea dansurilor, sau pentru comunicări la distanță (practică întîlnită și azi la popoare aflate pe trepte mai înapoiate ale civilizației). Unele instrumente membranofone, mentionate în perioada influenței orientale ca daule, nagarale, tumbelechiuri (consemnate și de T. T. Burada) au dispărut. Dintre instrumentele membranofone, utilizate de români, amintim : toba mică, cu diametrul de 20—25 cm, avînd două membrane, care se întind pe un cerc de lemn, legată de gît cu ajutorul unei sfori și care însoțește conlindătorii în unele sate din Hunedoara, nordul Banatului, Arad, Bihor, numită de către aceștia *dobă*. În Moldova, același nume îl poartă un instrument cu un diametru ceva mai mare, avînd o singură membrană, care însoțește jocul ursului. În Oltenia, Muntenia și Moldova întîlnim *daireaua,* instrument cu o singură membrană, ce are dispuse pe margini mai multe bucăți de metal, care sînt făcute să sune prin scuturarea instrumentului. În Oltenia, parțial în Muntenia, acesta este numit *vuvă*, denumire onomatopeică ; în aceste părți membrana instrumentului este frecată, producînd un sunet *vu-vu*. Acest instrument însoțește uneori petrecerile, alteori este folosit și de către ursari. *Darabana* și *toba mare* au fost preluate în lumea satelor de fanfare. Prima era folosită pentru comunicări oficiale, a doua a pătruns în tarafuri sub denumirea de „jaz". *Darabuca*, este un instrument folosit în lumea arabă, pe care îl putem întîlni în Dobrogea ; membrana este întinsă pe o cutie de rezonantă în formă de clepsidră, confecționată din lut ars ; ținut la subțioară, în partea îngustă, și percutat cu degetele. *Buhaiul*, instrument care însoțește urările de Anul Nou, mai este cunoscut sub numele de *bugă* (în Ialomița) sau *șteand* (în sudul Transilvaniei). Azi îl întîlnim în special în Moldova. Cutia de rezonanță este formată dintr-o putină de lemn, acoperită în partea superioară cu o membrană de piele. Prin mijlocul membranei se trece o șuviță din păr de cal, prinsă în interiorul membranei cu un căluș de lemn ; șuvița se trage cu mîinile udate cu apă sau borș ; sunetul, neacordat și puternic, este amplificat de cutia de rezonanță, imitînd mugetul unui animal, de unde și denumirea.

Instrumentele aerofone, al căror sunet este produs într-un tub sonor de către coloana de aer, pusă în vibrație de buzele executantului (prin ancie sau printr-o deschizătură), sînt reprezentate printr-o mare varietate. Instrumentele sînt confecționate de către țărani și, din pricina construcției empirice, au acordajele foarte variate ; în funcție de dimensiunile tubului sonor, fundamentalele pot fi diferite, după cum, ca urmare a dispunerii formei și numărului găurilor, scările folosite sînt și ele variate.

Unul din cele mai vechi instrumente aerofone, cunoscut, este *buciumul*. Instrument utilizat în mediul pastoral (dar în trecut și ca instrument militar), el este cunoscut sub denumiri ca : bucium, bucen, bușin, trîmbiță, tulnic. Este construit din două doage, prinse din loc în loc, sau învelite în coajă de cireș ; mai nou, este confecționat și din tablă. În momentul de față se cunosc cinci tipuri de buciume, care se deosebesc după forma tubului sonor — lung de la un metru și jumătate și pînă peste trei, avînd țeava dreaptă ori încovoiată, conică pe toată lungimea sau cilindrică, cu capătul inferior puțin conic. Sunetele pe care le emite sînt din rezonanța naturală (armonicele 3—16) :

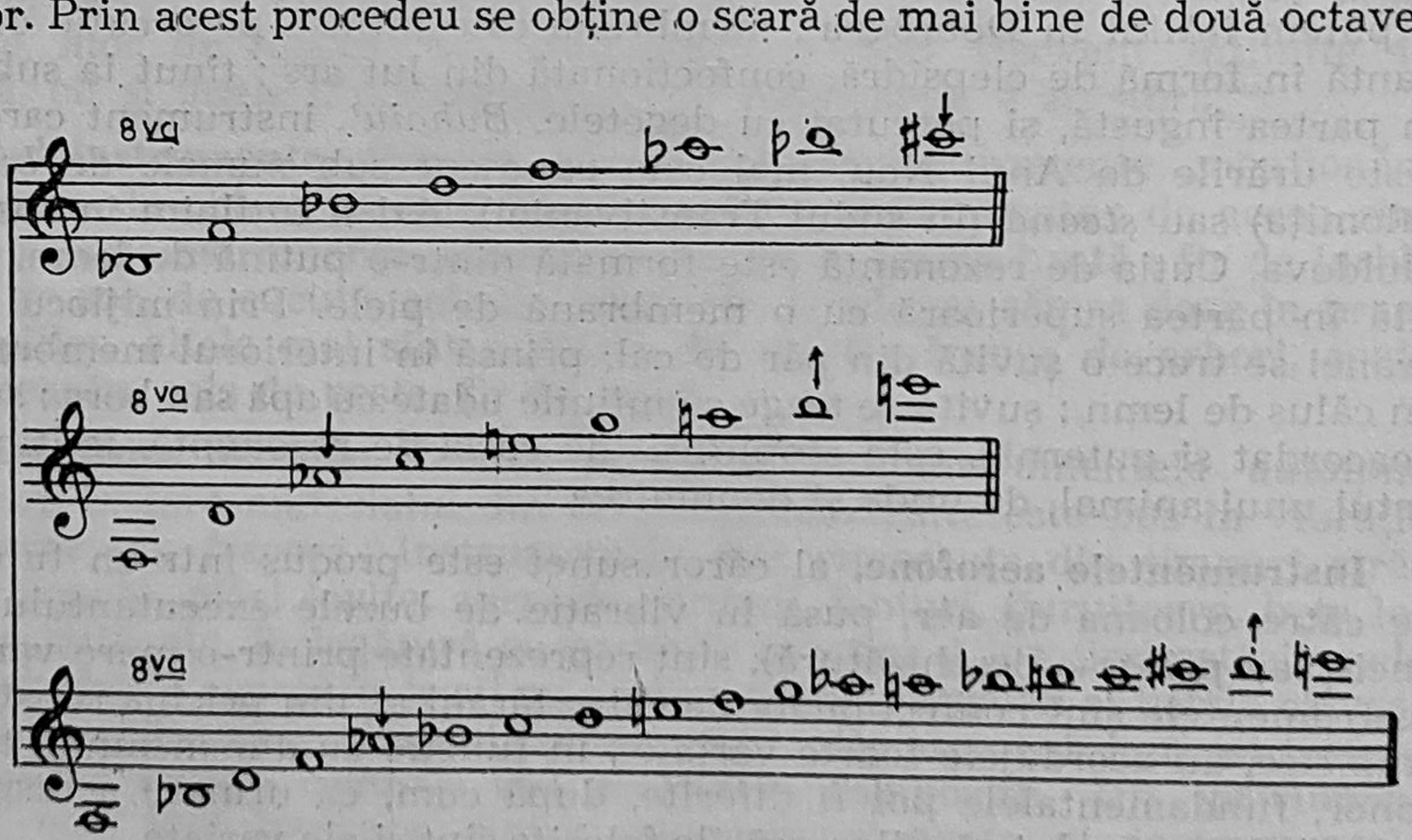
44



Alt instrument, emițînd sunete din rezonanța naturală, este *cornul*, făcut din corn de vită sau tablă ; din cauza scurtimii, nu emite decît două-trei sunete ; era și mai este folosit pentru semnale, de către păstori și vînători.

Instrumentele cele mai răspîndite în mediul țărănesc sînt *fluierele*. Variate ca dimensiuni, materialul din care sînt construite și construcția lor, alcătuiesc o familie de instrumente răspîndite pe tot teritoriul țării, totodată cu diferențieri de la o regiune la alta. Ca dimensiune, fluierele pot fi : mici (între 25—35 cm), mijlocii (35—50 cm), mari (50—80 cm). De obicei, fluierele sînt construite din lemn, dar mai recent se folosește metalul și chiar masa plastică. În ceea ce privește construcția, poate fi un tub deschis la ambele capete, poate avea 5, 6, 7 găuri, sau total lipsit de acestea ; în aceeași bucată de lemn poate fi un tub sau două. Cel mai simplu fluier este *tilinca* (un tub simplu, deschis la ambele capete, avînd între 50 și 80 cm lungime). Instrumentul este ținut semitraversier ; la capătul superior țeava este ușor subțiată „rost", coloana de aer fiind despicată de această parte. Sunetele se obțin prin închiderea sau deschiderea parțială sau totală a părții inferioare a instrumentului, făcută cu degetul arătător. Prin acest procedeu se obține o scară de mai bine de două octave :

45



Instrumentul se întîlnește în nordul Moldovei. În Moldova și Năsăud se întîlnește un fluier fără dop, avînd șase găuri pentru degete. Și acesta este ținut semitraversier, iar la partea superioară este ușor subțiat, ca și la tilincă. Poate fi variat ca dimensiuni ; la fluierele mici, găurile pentru degete sînt făcute la distanțe egale, la cele de dimensiuni mai mari, sînt grupate trei și trei. Sunetul fluierului are o strălucire deosebită, iar scara muzicală pe care o folosește este diatonică, cel mai frecvent mixolidică. Alterarea sunetelor se obține printr-o acoperire parțială a găurilor. Frecvent în Moldova și Năsăud, din pricina răspîndirii sale, este numit și *fluier moldovenesc*.

Fluierul dobrogean face parte tot din categoria fluierelor fără dop, dar, pe lîngă cele șase găuri pentru degete, acesta mai are o deschizătură, tăiată în partea opusă a tubului, ceva mai sus de deschizătura a șasea. Dacă ea este descoperită, fluierul dă de obicei octava tonului fundamental. Asemenea fluiere sînt construite din trestie.

Cavalul bulgăresc se compune din trei tuburi, îmbinate asemenea intrumentelor de fabrică din lemn. În locul în care se îmbină bucățile, sînt întărite cu inele din corn de vită. Fluierul are șapte găuri pentru degete, tăiate la distanță egală sau grupate patru și trei, iar în partea opusă a țevii, deasupra celorlalte, se află încă o deschizătură. Partea inferioară a fluierului este prevăzută cu patru găuri „de răsuflat", de o parte și de alta a țevii. Acest instrument nu este un împrumut, cum ne-ar face să credem, după denumire. În săpăturile de la Histria s-a găsit un fluier din os, care se îmbina în același mod, dovadă a existenței sale în zona balcanică încă înaintea venirii slavilor.

Fluierele cu dop (drepte) sînt acoperite la partea superioară cu un dop de lemn ; forma instrumentului este ușor conică, iar dopul este în partea mai groasă a țevii, avînd o fantă pentru pătrunderea aerului. La o distanță egală cu lungimea dopului se află o tăietură dreptunghiulară sau pătrată, numită „vrană" și care este ușor teșită, în așa fel, încît „limba vranei" să stea în dreptul fantei din dop („lumină"), avînd rolul de a despica coloana de aer ; vrana este tăiată în peretele tubului opus celui în care sînt făcute găurile pentru degete, obișnuit în număr de șase. Acesta este tipul de fluier cel mai răspîndit.

Cavalul, fluier cu cinci găuri pentru degete, are, din această cauză, posibilități tehnice mai reduse ; sunetul este mai înfundat. Răspîndit în partea de sud a țării, instrumentul este folosit în special pentru executarea melodiilor lente. (Denumirea de caval mai este folosită de oameni și pentru orice fluier de dimensiuni mari).

Fluierul gemănat sau *îngemănat* este o variantă a fluierului cu șase găuri pentru degete, avînd alipit, pe lîngă fluierul cu șase găuri, un altul, care ține o pedală ; cele două fluiere sînt sfredelite în aceeași bucată de lemn, sau sînt construite separat și apoi alipite. Cele două fluiere pot avea dimensiuni egale, uneori cel care ține pedala avînd o gaură la nivelul primei găuri de jos a țevii, la care se cîntă melodia, dînd posibilitatea obținerii unei pedale viariabile ; alteori, cea de-a doua țeavă poate fi mai scurtă.

Fluierele *traversiere, cu gura laterală,* asemenea flautului, se întîlnesc în unele părți ale Munteniei și ale Olteniei din preajma Oltului. Sînt făcute din lemn și au șase, uneori șapte găuri pentru degete, toate pe aceeași latură ca și „gura" instrumentului. Cele mai mari sînt numite „flaute"

(singular — „flaută"), iar cele mici „piculine". Acestea din urmă au totdeauna șase găuri.

Cîntarea la fluier cunoaște uneori o tehnică deosebită, dovadă de virtuozitate. De multe ori cîntarea este acompaniată cu un ison gutural, schimbat, uneori, după modalitățile melodiei, constituind un rudiment de polifonie.

Naiul, instrument cunoscut din antichitate în zona în care ne aflăm, este un mănunchi de fluiere de diferite dimensiuni, prinse în ordinea mărimii pe o vergea curbată și închise la capătul de jos. Cele mai vechi denumiri sînt, după T. Alexandru, *fluierar, fluierici* și *șuieraș ;* mai tîrziu a fost numit *muscal,* apoi *nai (muscal* — de la *miskal* sau *muscal* în persană și arabă, iar *nai* de la *nay* — în arabă și turcă, fluier de trestie ; în persană, *nay mus* înseamnă, de asemenea, *nai*). Schimbarea denumirii s-a făcut în urma contactului cu cultura orientală. Naiul are între 18 și 28 de tuburi ; scara diatonică poate fi cromatizată prin introducerea unor grăunțe, deci modificînd lungimea țevii ; modificări de mare finețe ale sunetelor se pot obține și prin înclinarea instrumentului.

Cimpoiul este cunoscut din cele mai vechi timpuri. Îl găsim mai ales în mîna bătrînilor în nordul Olteniei, Muntenia, Dobrogea, Moldova, vestul Transilvaniei și Banat. Este denumit peste tot la fel, cu unele variații de la o regiune la alta : *ciumpoi, șimpoi, cimponi, șimponi, gaidă* (la aromâni). Instrumentul este compus dintr-un rezervor de piele de capră „burduf", în care aerul este introdus printr-o țeavă, aflată în partea superioară a burdufului și prevăzută cu un ventil de piele, care împiedică ieșirea aerului pe aceeași cale. Instrumentul este ținut sub braț și, prin comprimarea burdufului, aerul iese prin niște țevi prevăzute cu ancii din trestie. Una din țevi, avînd găuri pentru degete, este denumită *carabă,* cealaltă, care ține isonul, *bîzoi.* Sunetul ascuțit, iar tehnica de execuție cu revenire permanentă la un sunet fundamental, dă melodiilor create la acest instrument o structură aparte, denumite, atunci cînd sînt cîntate la fluier, „ca din cimpoi".

Ocarina, instrument construit din lut ars, de proveniență nouă, din Apus, are formă de ou sau morcov, avînd 8 găuri pentru degete, grupate patru cîte patru. Aerul este introdus printr-un „plisc", asemănător cu al fluierelor cu dop. Pe același principiu de construcție, se pot întîlni figuri zoomorfe sau de păsări.

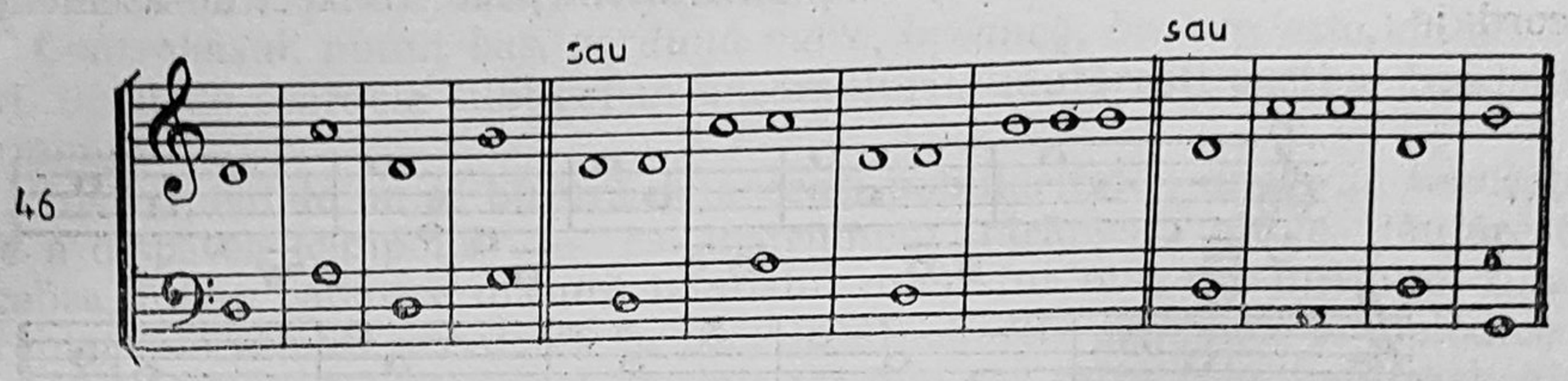
În practica populară pot fi întîlnite și instrumente aerofone de fabrică : *clarinetul, taragotul, saxofonul, instrumentele de alamă* care compun fanfara. Tot ca instrument de fabrică, cu burduf de aer, și care se bucură de mare popularitate, este acordeonul, a cărui răspîndire s-a făcut în ultimele decenii.

Instrumente cordofone. La aceste instrumente sunetele pot fi obținute prin : *ciupire, lovire, frecare.*

Țitera — ale cărei corzi sînt ciupite cu ajutorul unei pene de gîscă ; pe o cutie de rezonanță sînt întinse 6—7 corzi, primele două, sau patru, sînt acordate la unison, celelalte dau melodia. Instrumentul este răspîndit în Cîmpia Munteniei și sudul Moldovei.

Chitara, răspîndită în Maramureș și Oltenia, este folosită în formații ca instrument de acompaniament ; în Maramureș este denumită „zongora" și are acordajul re-la (cel vechi, menționat de B. Bartók) ; astăzi, chitarele au trei coarde și lăutarii obișnuiesc să schimbe acordul, în funcție de melodia pe care o acompaniază.

Cobza, instrument răspîndit în Moldova, Muntenia și sudul Transilvaniei, are între opt și douăsprezece corzi, grupate în „coruri“ de cîte două sau trei, acordajul fiind diferit de la o regiune la alta, sau chiar de la un cobzar la altul. Cel mai răspîndit este :



Gîtul lat și scurt al instrumentului nu oferă mari posibilități pentru executarea melodiei, dar există și adevărați virtuozi ai acestui instrument. Capul instrumentului („cuierul“) este îndoit spre spate în unghi obtuz sau drept, iar cutia de rezonanță este în formă de jumătate de pară, făcută din „doage“ de lemn de nuc și paltin, iar fața dintr-o scîndurică din lemn de molid. Este un instrument specific de acompaniament, în zonele amintite. Originea instrumentului este orientală ; *el aud* sau *L'ûd* (de unde lăută și lăutar ; deja la jumătatea sec. al XVI-lea era cunoscut ; (în picturile mînăstirilor Voroneț și Sucevița, David este înfățișat cîntînd din cobză). Este un instrument specific de acompaniament în zonele amintite, deși utilizarea sa este în declin.

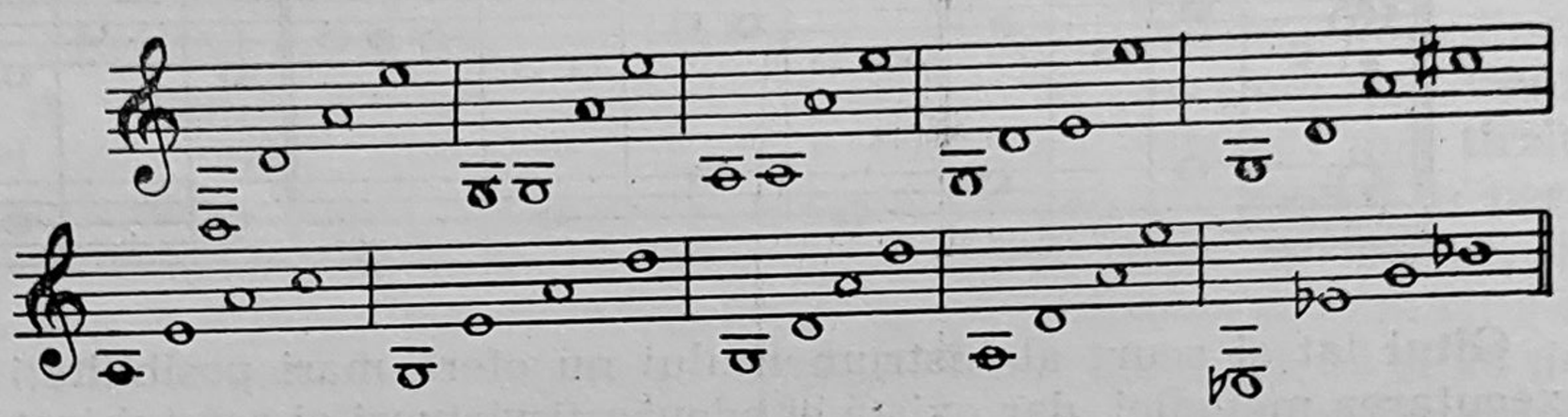
Dintre instrumentele cu corzi lovite face parte *țambalul* — instrument specific lăutăresc, folosit aproape numai pentru acompaniament, în Muntenia, Oltenia și Moldova. Din pricină că „sună mai tare“, a fost un serios „concurent“ al cobzei. Se compune dintr-o cutie de rezonanță, pe care sînt întinse corzile ; acestea sînt lovite cu ajutorul a două ciocănele. Există două tipuri de țambal : un țambal mic, portabil, mai vechi, utilizat în formațiile mai restrînse, și un țambal mare, perfecționat de constructorul Jozsef Schunda, utilizat în orchestrele mari. Pe cutia de rezonanță, de formă trapezoidală, sînt amplasate 20—25 de „coruri“ la țambalurile mici și 35 la cele mari. Sunetele grave sînt date de o singură coardă ; treptat, pe măsură ce sunetele devin mai acute, numărul corzilor sporește, grupîndu-se cîte două, trei, patru, iar la instrumentele mari chiar într-un „cor“. Există trei tipuri de acordaj ale acestui instrument : „românesc“, „unguresc“ și „transport“. Între acordajul unguresc și cel românesc există diferențieri suficient de mari pentru ca un instrumentist, obișnuit să cînte pe un acordaj, să nu-l poată utiliza pe celălalt. La ambele acordaje, „bașii“ sînt dispuși într-o succesiune cromatică, criteriul de acordaj răspunzînd, de regulă, preferințelor pe care le are instrumentistul pentru anumite *tonalități* ; diferențierile mari intervin în registrul mediu și acut. Acordajul „transport“ este, de fapt, transpunerea celui românesc cu un ton mai sus, conferindu-i instrumentului o sonoritate mai strălucitoare. În trecut, instrumentul era numit și „canon“.

În cea de-a treia categorie de instrumente cordofone includem *vioara, viola, violoncelul* și *contrabasul.*

Vioara, instrument de împrumut, dar care se bucură de o mare răspîndire, are denumiri ce variază de la o zonă la alta : *scripcă* (Moldova), *ceteră* sau *tieceră* (Transilvania), *lăută* (sudul Transilvaniei), *lauta* (Banat), *higheghe, higheadă, higheză* (Bihor și Sălaj) *diblă* sau

diplă (Oltenia), de unde derivă și numele instrumentistului : scripcar, ceteraș, lăutar, lăutaș, hegheduș, diblaș. Pe lîngă acordajul obișnuit al instrumentului, se folosesc și scordaturile, „corzi stricate", care, pe lîngă ușurința tehnică în executarea unor melodii, conferă instrumentului o sonoritate deosebită. Specialiștii au identificat peste treizeci de asemenea acordaje :

47

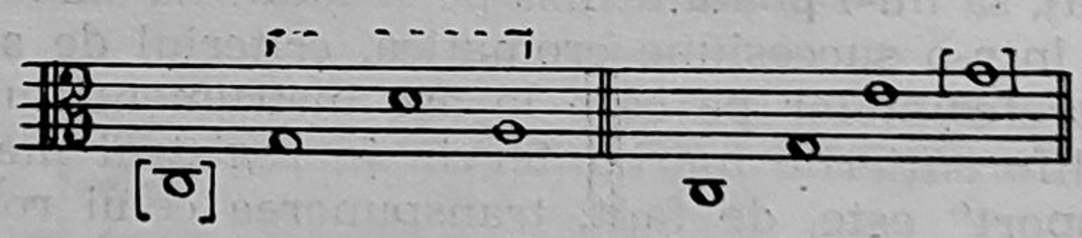


În sud-vestul și unele părți ale Transilvaniei se folosește vioara cu pîlnie ; fabricată după apariția gramofonului, ca o aplicare a rezonatorului pîlnie, de către fabricile din Austro-Ungaria, cu denumirea de „radio-vioară". Un exemplar original, adus în țară, este imitat și construit de țărani. Este compusă dintr-un cordar subțire de vioară, avînd la spate un mic butuc, de formă semicirculară, unde se fixează pîlnia care înlocuiește cutia de rezonanță. Capătul cordarului se îmbucă într-o piesă ușor încovoiată, care înlesnește sprijinirea instrumentului de corpul executantului. Călușul este racordat la o diafragmă metalică, ale cărei vibrații sînt amplificate de pîlnie. Instrumentul popular folosește doar corzile *mi — la — re* ale viorii și este folosit ca instrument melodic ; se cîntă cu un arcuș obișnuit de vioară.

În Țara Vrancei, vioara este îmbogățită cu 5—7 coarde subțiri de rezonanță (numite de localnici „teluri"), legate de „bumb", trecute pe sub cordar, sprijinite pe etajul inferior al unui căluș anume confecționat, trecute apoi pe sub limbă și sprijinite pe un prag de metal ; corzile sînt acordate cu ajutorul unui număr corespunzător de „cuie" mici din lemn, montate între cuiele viorii ; aceste corzi intră în rezonanță, dînd o sonoritate deosebită instrumentului, prin amplificarea anumitor sunete.

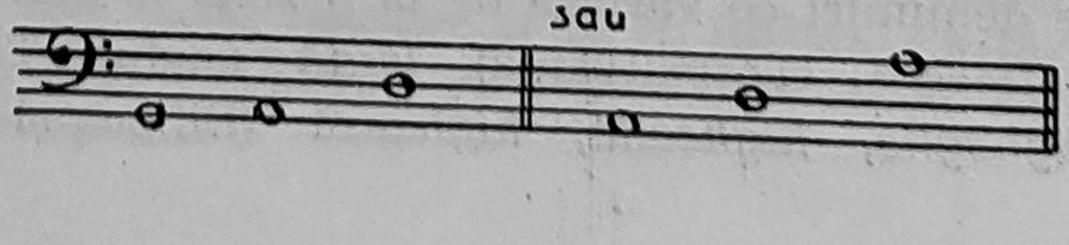
Viola, întîlnită în Transilvania sub denumirea de *contră, contralaucă, braci,* avînd doar trei corzi, acordate *sol-re-la,* așezate pe un căluș tăiat drept sau în unghi.

48



Violoncelul, numit și *cel, gordună, gordon, broancă,* este folosit în Transilvania într-un mod deosebit ; acordajul este :

49



Instrumentistul acompaniază jocurile lente cu arcușul (arco), iar pe cele repezi ciupind cu degetul sau cu un beţişor („piscalău“) coarda liberă *re* și bătînd corzile *sol* și *la* („con legno“) cu *„bîtul“*. În regiunea Munţilor Apuseni coardele sînt bătute cu arcușul, în timp ce executantul bate cu palma spatele cutiei de rezonanţă.

Contrabasul, numit *bas, gordună mare, broancă, becheș,* este, de multe ori, lipsit de coardele subţiri ; în ansamblurile lăutărești susţine fundalul armonic.

Instrumentele nu se bucură de aceeași popularitate ; unele au tendinţa de a dispărea (cimpoiul) — ca instrument ţărănesc, altele, lăutărești (cobza, într-o oarecare măsură ţambalul mic) sînt mai rar întîlnite, fiind treptat înlocuite de acordeon, cu posibilităţi sporite armonice și melodice ; naiul, instrument profesional, întîlnit tot mai rar între cele două războaie mondiale, ar fi dispărut și el, dacă în anii puterii populare nu i s-ar fi acordat o atenţie deosebită, în urma creșterii interesului pentru folclor, și nu ar fi fost creată noua generaţie de instrumentiști, străluciţi mesageri ai folclorului nostru. Tot așa, unele instrumente, pe care le aflăm menţionate în scrieri sau în documente pictografice, ca tambura (saz), ney-ul, — la aceste instrumente Dimitrie Cantemir era considerat un virtuoz — zurnaua (surla) — folosită acum doar de „junii“ brașoveni — viela (lira), au dispărut.

În general, instrumentiștii se grupează în formaţii (tarafuri). Cazurile cînd, la ocazii, cîntă doar un instrumentist sînt rare. Din perioada medievală datează apariţia muzicii profesionale, lăutarii fiind iniţial robi, dar care valorau foarte mult, fiind vînduţi la preţuri foarte mari. Treptat, aceștia se organizau în bresle, căpătînd ceva mai multă autonomie ; despre lăutari, în înţelesul actual al cuvîntului, se poate vorbi din sec. al XVIII-lea, formaţiile fiind denumite : „tacîm“, „bandă“, „muzică“, „taraf“. Tot din această perioadă încep lăutarii să se așeze la sate, unde cîntau la diverse ocazii, alături de instrumentiști populari. Cu timpul s-au stabilit unele formaţii specifice, ca și unele maniere de acompaniere a „primașului“, diferite de la o zonă la alta. Cum între tipul de formaţie instrumentală și modul de acompaniere există o strînsă legătură, vom căuta să le urmărim împreună.

FORMAŢII INSTRUMENTALE

Am văzut că instrumentiștii încep să se grupeze în formaţii, iniţial la orașe, pătrunderea lor la ţară căpătînd un caracter mai pronunţat în sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea, iar denumirea formaţiilor fiind variată. Numărul, ca și felul instrumentelor care au alcătuit formaţiile, diferă de-a lungul timpului, datorită evoluţiei societăţii, care a impus alte gusturi, determinînd creșterea numărului instrumentelor folosite și a instrumentiștilor. Multe instrumente care se foloseau, menţionate în scrierile bisericești, în cronici, sau în scrierile călătorilor străini, au dispărut cu timpul. Documentele vorbesc de cîte un „scripcar“ sau „cobzar“ ; și în zilele noastre pot fi întîlnite cazuri cînd la ocazii de petrecere poate fi întîlnit un singur intrumentist (violonist, clarinetist, fluieraș etc.). Dar, de regulă, formaţiile erau alcătuite — după cum reiese din scrieri sau gravuri — din două, trei, chiar patru instrumente. Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea încep să pătrundă la ţară și instrumente de suflat de fabrică (din lemn sau alamă), provenind din fanfare : clarinete, trom-

pete (în E, F, B și C), flügelhornul („fligorn"), althornul, tuba, heliconul, care astăzi alcătuiesc multe formații de muzicanți, mai ales în Moldova.

În timpul de față, fiecare regiune istorică prezintă caracteristicile sale, atît în ceea ce privește componența formației, a frecvenței și utilizării unor instrumente, cît și modul de utilizare în cadrul formațiilor.

Transilvania : vioară-chitară ; vioară-chitară-tobă ; vioară-chitară-acordeon ; vioară primă-violă (vioară secundă).

În Maramureș : vioară solo sau două viori (a doua executînd melodia la octavă sau un acompaniament simplu) și zongora.

În Bihor : vioară (viori), violoncel (contrabas) ; fluier sau clarinet, vioară și tobă mare.

În Ținutul Pădurenilor și unele sate din sudul Transilvaniei : vioară, clarinet, violoncel ; vioară, clarinet, țambal ; vioară saxofon, țambal, tobă ; vioara I, II, clarinet, contrabas (în sudul Transilvaniei instrumentul de suflat cîntă melodia la unison cu vioara).

În Banat formațiile sînt ceva mai mari, alcătuite din : vioară I, II, torogoată, violoncel, contrabas ; vioară, violă, torogoată (saxofon), violoncel, contrabas ; (instrumentele de suflat sînt soliste, iar instrumentele de coarde execută acompaniamentul, ceea ce conferă o sonoritate aparte acestor formații).

În Oltenia, cel mai frecvent, întîlnim : vioară (viori), chitară, contrabas ; vioară, chitară ; fluier (flaută), chitară și vuvă ;

Muntenia : vioară, cobză ; vioară, țambal ; vioară, țambal, bas ; vioară, țambal, acordeon ; vioară, cobză, țambal, bas ; fluier, dairea ; vioară, cobză, tobă mică ; vioară, clarinet, cobză ; vioară, clarinet, țambal, contrabas ;

Moldova : fluier, vioară cobză ; vioară I, II, cobză, violoncel, contrabas ; vioară, cobză, țambal ; vioară, țambal, contrabas ; vioară, trompetă, acordeon, tobă ; de asemenea, sînt specifice Moldovei formațiile de suflători de alamă (bande), cuprinzînd instrumente de fanfară, la care se mai adaugă clarinetele și toba.

În toată țara, acordeonul tinde să înlocuiască vechile instrumente de acompaniament, sau să intre alături de acestea, în formații, întrucît are posibilitatea de a cînta melodiile și acompaniamentul în același timp, avînd și o gamă largă de intensitate. De asemeni, se observă un reviriment în folosirea unor instrumente vechi (naiul, fluierul, cobza), în unele formații profesioniste sau aparținînd mișcării artistice de amatori. Aceste formații, variate ca structuri și maniere de utilizare a instrumentului, au și o mare varietate sub aspectul sonorităților. Adăugînd la aceasta și diversitatea manierelor de acompaniere, de utilizare a polifoniei și armoniei, ne putem da seama de un alt aspect important al varietății folclorului nostru.

Bibliografie

1. T., Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, E.S.P.L.A. București, 1956.
2. Idem, *Muzica populară românească*, Editura Muzicală, București, 1975.
3. Emilia, Comișel, *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967.
4. A., Vicol, *Contribuții la cercetarea monografică a țambalului*. R.E.F. 15 (1970), nr. 5, p. 355—374.
5. N., Bădulescu, *Vioara cu pîlnie în raionul Moldova Nouă*. R.E.F. nr. 12 (1967), nr. 5, p. 375—382.
6. T., Alexandru, *Vioara ca instrument muzical popular, în folcloristică, organologie, muzicologie*, Studiul I, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 197—210.

III

MORFOLOGIA CÎNTECULUI POPULAR ROMÂNESC

Gh. Oprea

A. VERSUL POPULAR CÎNTAT

Cea mai mare parte a poeziei populare românești este cîntată. În cadrul cîntecului popular vocal, muzica și poezia alcătuiesc un tot inseparabil, luînd naștere în același timp prin actul spontan al creației folclorice. Se înțelege, deci, că în procesul creației (sau interpretării) folclorice are loc o convergență a principiilor de organizare poetice și muzicale. Mai mult decît atît, bazîndu-se pe o adîncă tradiție, relațiile dintre cele două elemente ale cîntecului popular românesc au căpătat o mare stabilitate. Teoria oralității, enunțată de cercetătorii americani Milman Parry și Albert Bates Lord și cunoscută la noi mai ales în ultimul timp[1] (cu toate că elementele ei fuseseră sesizate și în folcloristica românească, în primul rînd de Constantin Brăiloiu), susține existența unor *formule* pe care creatorul popular le preia, dintr-un arsenal moștenit, în momentul interpretării. Deci, preluarea acestor structuri, mai mult sau mai puțin stereotipe, asigură prelungirea în timp, caracterul *sui generis* al artei folclorice. Prin folclor înțelegem deci, „creația orală a unui popor la modul ei sincretic". Folclorul este un fenomen complet și total, în care textul structurează melodia, lăsîndu-se la rîndul său structurat de aceasta ; preponderența unui aspect asupra celuilalt se succede în funcție de anumite criterii estetice.

În cîntecul popular românesc, o mare tenacitate în timp s-a dovedit a avea sistemul de versificație, care „derivă nemijlocit din structura gramaticală și fonetică a limbii"[2]. Pentru înțelegerea trăsăturilor acestui sistem este necesar să menționăm cîteva din caracteristicile generale ale limbii române :

— Cuvintele sînt formate din silabe scurte și de durată aproximativ egală. Excepții de la *egalitatea cantitativă* a silabelor nu au loc decît în scopuri stilistice. Prin această trăsătură, limba română se deosebește de latină sau elina veche, iar dintre limbile actuale de maghiară sau germană, în care diferența de durată are o valoare fonologică.

— Diferențierea între silabe este *calitativă,* ca urmare a accentului pe care îl primește o silabă a cuvîntului ; acest accent de intensitate sau *dinamic* plasează, de obicei, silaba respectivă într-un registru mai acut[3], fenomen care poate fi observat și în timpul cîntării ; bineînțeles, în cîntare apare și diferențierea cantitativă a silabelor.

---

[1] Fochi, Adrian — *Estetica oralității,* București, Editura Minerva, I, 1980.

[2] Ciobanu, Gheorghe — *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie,* București, Editura Muzicală, 1974.

[3] Mîrza, Traian — *Despre însușirile muzicale ale limbii române,* Studii muzicologice, București, Uniunea Compozitorilor, 1957, pag. 50—52.

— Nu există un loc fix al accentelor în cuvintele cu mai multe silabe, iar particulele monosilabice, de regulă, nu poartă accent ; acestea din urmă se atașează cuvintelor învecinate, pentru a forma grupările metrice ordonate de accente. Cuvintele constituite din mai multe silabe pot avea, în funcție de locul accentelor, un caracter *descendent* (cînd accentul este la început — *iépure*), *sincopat* (cînd accentul este la mijloc — *pădúre*), *ascendent* (cînd accentul este plasat la sfîrșitul cuvîntului — *sărác*). Rezultă o mare varietate a ritmului în vorbirea noastră curentă, în care se succed liber grupări ritmice *binare, ternare, cuaternare*.

— Nu este posibilă succesiunea a mai mult de două silabe accentuate. În cuvintele care cuprind cel puțin patru silabe, apar și accente secundare : *prímăvără*.

— Versul, a cărui unitate structurală este determinată de raporturi semantice, dar și de legăturile formale din interiorul și exteriorul lui, poate avea organizări metrice fixe sau libere. Cînd ne referim la poezia populară, trebuie să ținem seama că un vers este întotdeauna o sintagmă[1], deci o unitate semnificativă și „niciodată un element al sintagmei din versul 1 nu va trece în versul 2, poezia orală necunoscînd enjambementul prezent adesea în creația poetică cultă". Această consecință a oralității se reflectă atît prin scurtimea versului popular, cît și prin unitatea sa structurală determinată, în primul rînd, de *periodicitatea accentelor*.

Precizăm că această periodicitate (prin tipare fixe), la care ne vom referi pe larg în cele ce urmează, se produce în procesul contopirii dintre muzică și poezie. Există însă și excepții :

— În tipare metrice fixe se încadrează și unele versuri recitate sau scandate (strigătura la joc, la nuntă, urarea de la colind, versuri din folclorul copiilor) sau cvasi-cîntate (unele strigături, chiuituri din Nordul Transilvaniei).

— Pe de altă parte, unele versuri cîntate din genuri improvizatorice (bocet cu formă liberă, anumite doine) se abat de la tiparele fixe obișnuite, fiind asemănătoare, în această privință, cu versurile din unele poezii necîntate.

Versuri recitate apar și în orațiile sau conăcăriile de la nuntă, plugușor, descîntece, unele proverbe și zicători, „mulțămitele" din obiceiul colindatului. Caracteristicile lor le apropie de vorbirea curentă — lipsa tiparelor fixe, deci, dimensiunea inegală a versurilor pe parcursul unei creații :

Cînd soarele va fi în deseară	= 10 silabe
Mare oaste vă împresoară	= 9 silabe
Să lărgiți casa	= 5 silabe
Să întindeți masa	= 6 silabe
Să vie împăratul de îndată	= 11 silabe
Cu oastea lui toată	= 6 silabe
O sută cincizeci și cinci	= 7 silabe
Din cei mai voinici	= 5 silabe
Cu fețe alese	= 6 silabe
Cu mînecile sumese	= 8 silabe

[1] Constantinescu, Nicolae, *Rima în poezia populară românească*, București, Editura Minerva, 1973, pag. 77.

— diferențierea numai calitativă (prin accente) a silabelor ;
— accentele împart versurile în grupe inegale ;
— apare *rima*, cu rolul de a marca finalul de vers și a asigura legăturile exterioare ale versului ; dacă în poezia cîntată rima poate să lipsească uneori, în acest tip de poezie ea apare cu necesitate. Am menționat care sînt caracteristicile acestor versuri necîntate, tocmai pentru a se evidenția cu mai multă claritate fenomenele care intervin în relația poezie-muzică ; de altfel, structurile notate mai sus reprezintă situații „aberante față de *sistemul obișnuit al poeziei populare*“.[1] (s.n.).

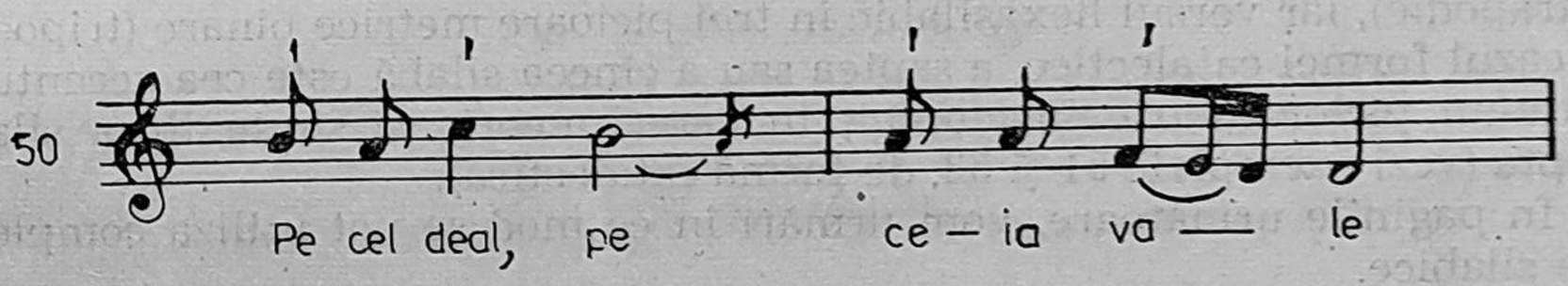
TIPARELE METRICE ȘI FORMELE LOR. LEGĂTURILE EXTERIOARE ALE VERSURILOR

Versul popular cîntat are două tipare de bază : *octosilabic* și *hexasilabic* (tetrapodie și tripodie). Cea mai mare răspîndire o are versul octosilabic, așa cum constata Béla Bartók[2] (pentru muzica populară din Hunedoara) încă din 1914. Tiparul hexasilabic, prezent în unele creații din cadrul obiceiurilor (ceremonialul funebru, ciclul calendaristic), balade, constituie și un indiciu al arhaismului cîntecelor respective.

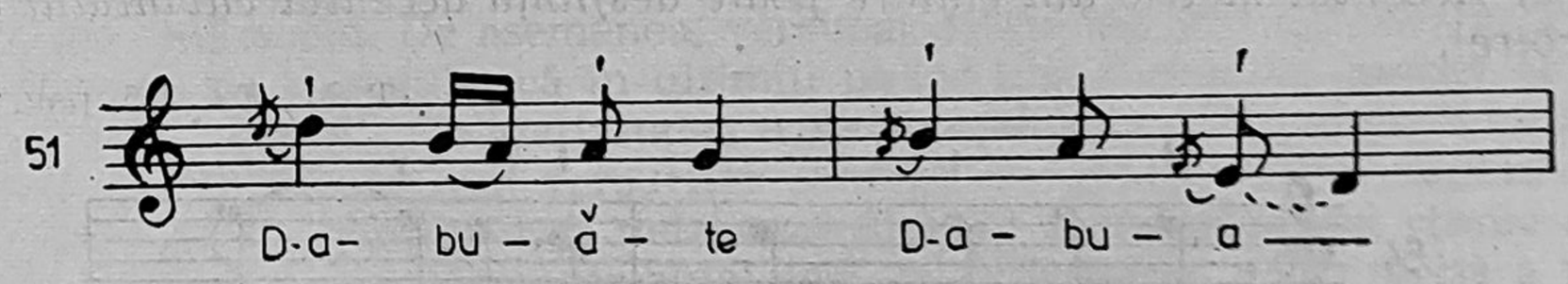
Fiecare tipar are două forme : acatalectică (completă) și forma catalectică[3] (incompletă).

Vers octosilabic (tetrapodie) :

forma acatalectică — I. C., Ex. 81, pag. 98



forma catalectică — T. M., Ex. 217, pag. 244



---

[1] Constantinescu, Nicolae, *Rima în poezia populară românească*, București, Editura Minerva, 1973, pag. 73.

[2] Bartók Béla, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, adunate și traduse de Constantin Brăiloiu, București, 1937 ; particularitățile versului popular românesc au fost semnalate mai întîi de I. E. Rădulescu și T. Cipariu.

[3] *Katalectikos* — (în grecește — incomplet) ; în metrica antică, se numeau catalectice, versurile care sfîrșeau cu un picior incomplet.

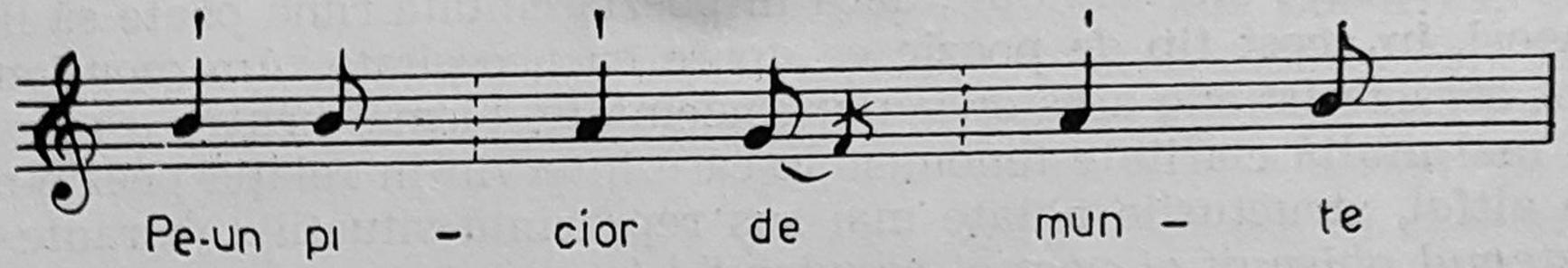
[4] Explicarea abreviațiilor se găsește la sfîrșitul capitolului, după bibliografie.

Vers hexasilabic (tripodie) :

forma acatalectică

Gh. O., Ex. 2, pag. 17

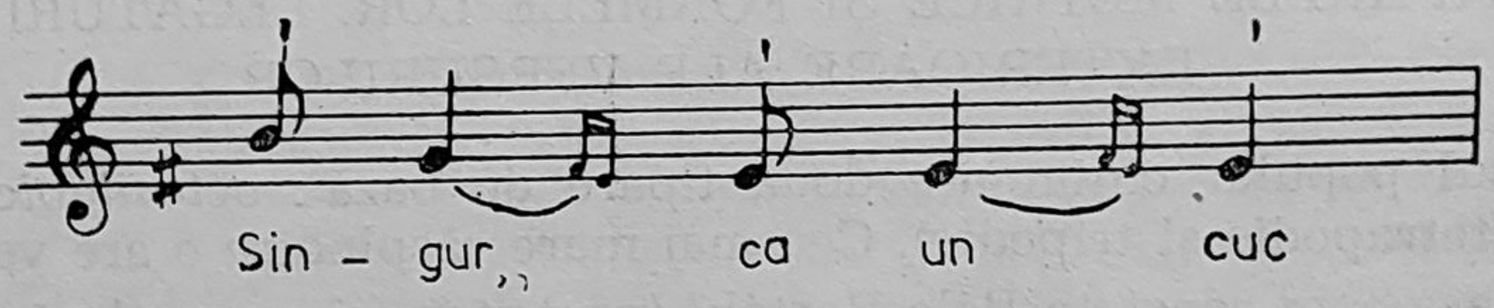
52



forma catalectică

Gh. M., Ex. 31, pag. 25

53



După cum observăm, silabele se diferențiază nu numai calitativ (accente) dar și cantitativ (durate inegale).

În funcție de accent, silabele se grupează două cîte două.

Accentele cad pe primele silabe din grupurile bisilabice (podii metrice) ; cu alte cuvinte, silabele cu numere impare sînt accentuate, iar cele cu numere pare sînt neaccentuate. Prima silabă din vers este accentuată, deci începuturile melodiilor nu vor fi anacruzice decît ca excepții (nu confundăm silaba anacruzică din cuvînt cu anacruza „de sprijin" la care ne vom referi mai tîrziu).

Versul octosilabic se grupează în patru picioare (podii) metrice binare (tetrapodie), iar versul hexasilabic în trei picioare metrice binare (tripodie). În cazul formei catalectice, a șaptea sau a cincea silabă este cea accentuată dintr-un picior metric incomplet, în care, uneori, se simte lipsa silabei a opta (vezi exemplele 51 și 53, de formă catalectică).

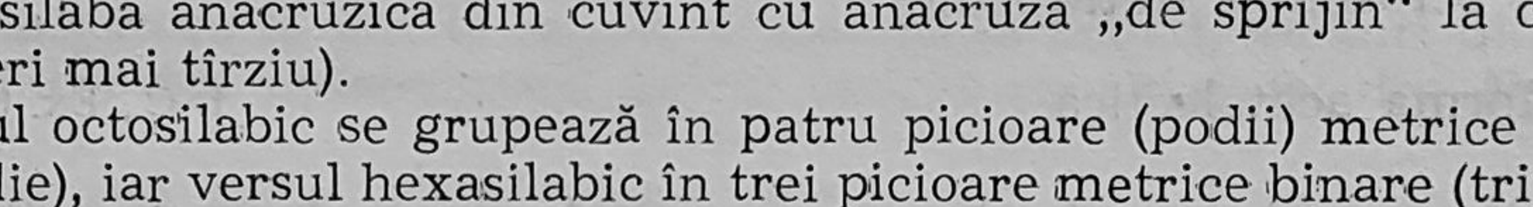
În paginile următoare, vom urmări în ce mod se pot utiliza completările silabice.

Gruparea binară poate avea unele consecințe în ceea ce privește concordanța sau neconcordanța accentelor cuvintelor din versul cîntat cu a cuvintelor din vorbirea curentă sau din unele poezii recitate :

a) *Accentul metric din cîntare poate desființa accentul cuvîntului din vorbire*[1],

T. M., Ex. 215, pag. 144

54



față de : „La făgădău Tívii"

[1] Referitor la consecințele accentuării primelor silabe din podii, Bartók împarte versul în *„grupări trohaice"*, iar Brăiloiu în tetrapodii și tripodii *pirice* (pornind de la scandare, ce are ca bază dictarea de către informatori). Vom urmări relațiile structurale poezie-muzică, așa cum se manifestă în realitatea folclorică muzicală, unde există o mare varietate de raporturi între durate.

Această particularitate „a uimit și a scandalizat pe literați la prima lor întîlnire cu literatura populară". Ea se produce și ca urmare a raportului structural lax dintre poezii și corespondentele lor melodice, aspect asupra căruia vom stărui mai tîrziu ; deplasarea accentelor nu schimbă înțelesul cuvintelor.

b) *Un cuvînt repetat, pe întinderea unui vers, poate fi accentuat diferit :*

„Bra-du-le, bra-du-le"

„Pe-lin beau, pe-lin mănînc"

c) Pot primi accent și monosilabele.

d) De obicei, în ultima podie accentul metric și cel lexical coincid, așa cum se poate vedea și din exemplele mai sus menționate. Există însă și cîteva abateri, pe care le semnalează marele folclorist român Constantin Brăiloiu în cel mai cuprinzător studiu dedicat pînă acum versificației noastre — *Versul popular românesc cîntat :*

— articolèle hotărîte de la sfîrșitul cuvîntului sau nehotărîte în -ă

„Pe un-de um-blă do-ru"

„Ce nun-tu-ță-i a-ia-sta"

— cînd ultimul picior este constituit dintr-un monosilab enclitic neaccentuat :

„Din gură grăindu-ne"

— formele de conjugare monosilabă ale auxiliarelor : -am, -ai, -a, -aș, -ar, -ați.

„Eu cu tine duce-m-aș"

— ultima silabă a adverbelor care sfîrșesc cu -a sau -ea :

„Cu soțu a-lă-tu-rea"

LEGĂTURILE EXTERIOARE ALE VERSURILOR

Necoincidența accentelor vorbirii cu accentele metrice în versul cîntat nu este o lege, ci o posibilitate, așa cum s-a putut constata din exemplele alese pînă acum. De asemenea, versurile citate imediat anterior reprezintă excepții de la regula, că în ultimul picior binar accentul metric și cel al vorbirii coincid. „Obligativitatea coincidenței accentelor vorbirii cu accentele metrice în finalul versurilor conferă acestuia o marcă suplimentară, față de restul versului, îl detașează față de restul rîndului ritmic căruia îi aparține".[1] Aceasta contribuie, deci, la delimitarea mai precisă a versurilor, alături de *rimă*.

a) **Tipurile de rimă după accent sînt determinate și de forma acatalectică sau catalectică a versurilor.**

— În cazul versurilor complete (acatalectice), rima va fi obligatoriu *feminină :*

„I-ni-mă su-pă-ră-cioa-să
„I-ni-mă su-pă-ră-cioa-să

[1] Constantinescu, Nicolae — st. citat, pag. 68.

sau

„De joi di-mi-nea-ță
Cu ro-chi-a crea-ță“

— În cadrul variantelor catalectice, rima va fi masculină :

„Di-mi-nea-ța s-a scu-lat
Fa-ța al-bă și-a spă-lat“

sau

„Cu se-ce-re-n brîu
La hol-dă de grîu.“

Rima nu are, deci, numai funcția de a marca finalurile, dar și leagă versurile prin consonanța ultimelor podii. Rezultă grupe conținînd un număr variat de versuri, unite prin rima succesivă (preferăm acest termen față de cel de „rimă împerecheată“, care presupune numai existența perechilor de cîte două versuri), rima încrucișată apărînd doar întîmplător. Constantin Brăiloiu afirmă, în studiul citat, că strofa este necunoscută versificației populare românești ; totuși, admite că există multe combinații simetrice, numite *pseudostrofe,* „pe care poporul le pune în valoare prin mijlocirea paralelelor : variații pur verbale, comparații, enumerații, antiteze ;“ totodată, nu este pseudostrofă decît „atunci cînd la simetria formei se suprapune o simetrie stilistică.“

Cea mai frecventă grupare a poeziei populare este distihul 2+2+2.....

„Fețișoara lui
Spuma laptelui,
Ochișorii lui
Mura cîmpului“.

Dar există grupuri strofice alcătuite din cîte trei versuri : 3+3+3...

„Mîndru-i codru și-nfrunzit
Și-a mea parte-a veștejit,
C-am trăit tot cu urît.

Mîndru-i codru și-ncrăngat
Și-a mea parte s-o uscat,
Că-mi trăiesc tot supărat.“

De asemenea, din cîte patru versuri :

„Că și eu mi-am semănat
Într-o margine de sat
Și-a mea parte s-a uscat
De jale și de bănat ;

Că și eu mi-am răsădit,
Într-o margine de rît,
Și-a mea parte s-a topit
De jale și de urît.“

Există însă și cazuri în care singură rima, fără a fi dublată de o structură sintactică paralelă, organizează un număr variabil de versuri prin *monorimă*; asocierea este determinată și de conținutul unității care se creează :

„Domn Ștefan cînd auzea
Desagi cu galbeni că-i da
Și gușmanu-l dezbrăca
Și Corbea că-l îmbrăca.
Plimbă ici, plimbă colea,
Vedea semne d-a scăpa,
Pă dîpă cas' să dădea.
Făcea nuiaua scăpa,
Dă la mă-sa c-o cerea.“

Termenului de rimă i se dă o accepțiune foarte largă în teoria creației orale poetico-muzicale, de la o consonanță perfectă, al cărei început se află înaintea ultimului picior metric, pînă la o asonanță, pe care de-abia o putem sesiza. Atunci cînd nici asonanța nu poate fi identificată, versurile sînt de *rimă zero,* (lipsa rimei) ; funcția organizatoare a rimei zero, precum și valoarea ei semantică a fost evidențiată de analiștii poeziei populare[1].

„Ci vouă vă vine
Tot cirezi de vaci ;

Ci vouă vă vine
Tot cirezi de oi ;“ etc.

Din punct de vedere estetic, corespunzător gradelor de coincidență a finalurilor de vers, rima poate fi *inexactă, suficientă* și *bogată.* În cadrul rimelor inexacte se disting *asonanțele* (necoincidența consoanelor pe lîngă unele vocale accentuate).

rozmarin — calofir
mohorît — pămînt
mere — tîrgurele

și *consonanțele,* (neconcordanța vocalelor pe lîngă consoane identice) :

fîn — vin
întinsă — aprinse.

Rime *suficiente :*

legănat — curat
trestia — vrabia
sculați — bogați — uitați
blestemînd — întrebînd
sănătoasă — veseloasă

Rimele *bogate* sînt cele în care, înaintea ultimelor silabe coincidente, există încă unul sau mai multe picioare echivalente fonic :

Kirioară — surioară
merele — verele
născutu-mi-a — crescutu-mi-a.

---

[1] Pop, Mihai, *Caracterul formalizat al creațiilor orale,* București, 1967, pag. 159 ; Constantinescu, Nicolae, st. citat, pag. 104.

b) **Formele de repetiție, formulele ; alte procedee compoziționale și mijloace de expresie ale poeziei populare.**

Am constatat că tipurile de rimă, în funcție de accent, sînt determinate de forma acatalectică sau catalectică a versurilor, ceea ce implică din nou relația poezie-muzică. În ceea ce privește însă pseudostrofele ca unități poetice, acestea nu coincid ca întindere, nu se înlănțuie cu unitățile muzicale analoage — „strofele melodice".

Relația poezie-muzică se realizează și la nivelul acestor „formule" analoage. Cu toate că nu se unesc decît din întîmplare, unor modele poetice *„le corespund modele muzicale izomorfe"*[1]. În poezie, ca și în muzică, are loc repetarea versurilor sau a rîndurilor melodice, în ambele componente ale creației orale există anumite formule de repetiție, precum și varierea — semnul distinctiv cel mai pregnant al oralității. „Repetarea, împreună cu complementul său, varierea, se dovedesc îmbinate în creația folclorică într-un echilibru dialectic, una arătîndu-se indispensabilă celeilalte, ca două fațete ale aceleiași realități unitare."[2]

Dacă în poezia populară contribuția repetițiilor pare mai modestă la prima vedere, în muzica și dansul popular ea devine foarte frecventă. Repetarea apare atît ca o consecință a oralității cît și pentru satisfacerea unor necesități estetice, dată fiind scurtimea motivelor, frazelor sau pieselor în întregime. Pe de altă parte, repetarea are și rădăcini adînci, de natură rituală : un gest, un cuvînt aveau putere numai dacă erau repetate de trei, șapte ori etc. ; treptat, repetările de această natură, izvorîte din credința în forța unui anumit număr, s-au restrîns, existînd încă în unele practici rituale sau în unele descîntece.

Asupra repetării formulelor, variației lor și a altor procedee compoziționale în muzica populară, vom stărui mai tîrziu. Acum ne vom referi, pe scurt, la modalitățile de repetare și variere în poezia cîntată, tocmai pentru ca mai tîrziu (capitolul referitor la forma arhitectonică) să putem remarca unele analogii, în sensul sublinierii relației dintre componentele creației orale.

FORMELE DE REPETIȚIE

— *Repetarea versurilor în strofa melodică* nu urmează reguli stabile, cu excepția unor genuri arhaice, în care același vers se poate repeta de patru ori la rînd, de trei ori[3], de două ori ; în *Cîntecul zorilor* din Gorj se remarcă, de pildă, formula 2+2+2+2...

/ : Zorilor, zorilor, : / :
/ : Voi, surorilor : /
/ : Să nu vă pripiți : /
/ : Să vă răsăriți : / etc.

Bartók observase, pentru muzica populară din Transilvania, că „pe melodiile de patru rînduri se pot cînta și cîte două rînduri de text repetate amîndouă".

Formulele de repetare a versurilor diferă însă, de la gen la gen și de la zonă la zonă ; în cadrul fiecărui gen, se pot sesiza preferințele pentru

---

[1] Brăiloiu, Constantin, studiu citat, pag. 85.
[2] Brăiloiu, Constantin, studiul citat, pag. 83.
[3] Bartók, Béla, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, pag. 17.

o anumită alcătuire ; de pildă, în cîntecele propriu-zise, notate în *Antologia folclorică din Ținutul Pădurenilor,* predomină formulele 1+1+2 și 1+1+1, mai rar 1+1+2+2 și foarte rar 1+2+3+4 (ex. 89 — ceea ce trădează o combinație mai recentă). În recitativul epic al cîntecelor bătrînești repetările nu sînt frecvente ; un număr mare al repetărilor de vers ar crea pauze, ar stînjeni depănarea firească a acțiunii.

De obicei, o strofă melodică nu începe cu ultimul vers al precedentei ; totuși, în cîntarea antifonică, al doilea grup repetă unul sau mai multe versuri din strofa interpretată de primul grup. La începutul cîntecelor se întîlnește uneori *repetarea întocmai* a unor cuvinte, în special în cazul unor invocări : *Bradule, bradule,* sau *Găzduță, găzduță* sau *Oltule, Oltețule* etc.

Anafora este repetarea începutului versului în versul următor și se întîlnește în aproape toate speciile versificate ale creației folclorice :

„*Brazdă neagră* revărsa,
Brazdă neagră ca de plug"

sau

„*Ori nu te-am* scăpat,
Ori nu te-am purtat"

Epifora este reluarea sfîrșitului unui vers în finalul celui de-al doilea ; se întîlnește mai rar :

„Zi de vară
pînă-n seară
Și cînd fu de către *seară*"

Anadiploza — repetarea părții a doua a versului, în prima jumătate a versului următor ; se întîlnește des în creația folclorică :

„Găsi murgul *înșeuat,*
Înșeuat,
bine-nfrînat"

Foarte rar întîlnim și combinația epiforă-anadiploză :

„El opri
și *chibzui,*
Chibzui, cît *chibzui*",

Paralelismul analogic se deosebește de cel sinonimic, pentru că versul al doilea prezintă o noutate de conținut față de primul :

„Nici nu bea, nici nu mănîncă
Nici la lăutari n-ascultă"

Paralelismul explicativ — ideea unui vers este reluată și amplificată în următoarele două sau mai multe versuri :

„Numai cucul rămînea
Cu doi pui alături:
Unul zboară și se duce
Și-altul rămîne și plînge."

Paralelismul sinonimic se deosebește de cel analogic — versul repetă ideea celui precedent :

„Cu cuvîntul îl tăia,
Cu vorba că-l atingea“

Repetiția paralelistică — repetarea încrucișată a versurilor, cu schimbări doar în final (1 cu 3, 2 cu 4) :

„C-am lăsat boi înjugați
Și părinții mîniați,
Și-am lăsat boii plîngînd
Și părinții mei plîngînd.“

sau

„Răsărit-a luna-n prag
Nu-i aici cine mi-i drag,
Răsărit-a luna-n șură
Nu-i aici cine-mi dă gură.“

Formulele sînt o consecință a oralității folclorice ; preluate dintr-un fond moștenit, ele nu rămîn imuabile în procesul creației. Între anumite limite, variabilitatea își face și aici efectul ; urmarea ei este mulțimea variantelor. Formulele vin în sprijinul memoriei interpretului, în special ca puncte de reper în momente „cheie“ ale creației populare, dar și ca „prefabricate“, ce pot fi mînuite în desfășurarea orală.

Formulele sînt fixe și mobile. După locul în care sînt plasate, formulele fixe pot fi, inițiale :

(balada)

„Foicică mărăcine
Ascultați, boieri, la mine,
Să vă spui pe Corbea bine.“

sau

(cîntece)

„Frunză verde, frunză lată“

sau

„Floricică de pe șes“
„Trandafir mîndru rotat,“

mediane :

„Și din grai așa grăia“
„Și din gură cuvînta“

finale :

„Sănătate-n ceste case,
Ceste case, curți frumoase.“

Formulele mobile (călătoare) circulă în interiorul unei creații, cît și în cadrul unei specii sau chiar în afara ei, dacă tematica este asemănătoare :

„Ivan, Iorgovan,
Fecior de mocan
Și de mocîrțan“.

sau

„Cu nouă zidari,
Tot meșteri d-ăi mari“

sau

„Măi Gheorghiță, Gheorghelaș,
La chip tînăr și gingaș.“

Tot formulă este și refrenul ; dar pentru că muzica are în refren un rol structurator, trăsăturile acestuia vor fi analizate într-unul din subcapitolele ce urmează.

Alte mijloace de expresie și procedee compoziționale-stilistice ale poeziei populare sînt : *jocurile de cuvinte*[1] — (paparudă-rudă, Iene-Iene-Caloiene) în care se includ rimele interioare[2] (asupra cărora vom reveni), *epitetul* (în general mai puțin întîlnit, dar specific descîntecelor), *metafora, comparația, formele de contrast* (între care se include *hiperbola), diminutivul,* utilizarea lui *„d“ eufonic,* („Cu scînduri *d*albe de brad“), a *dativului epic* — („Peste cap *mi*-l arunca“).

LEGĂTURA STRUCTURALĂ DINTRE VERS ȘI MELODIE

1. *Relația vers-rînd melodic, axa unității structurale dintre poezie și muzică.* Cea mai importantă relație, în jurul căreia converg toate celelalte raporturi poetico-muzicale, este relația *vers-rînd melodic.* Aceste două componente alcătuiesc, de fapt, în realitatea folclorică, o singură unitate inseparabilă ; distincția dintre ele se face numai în notare și pentru a desprinde rolul fiecăreia în structurarea și constituirea întregului. În primul rînd, dimensiunea rîndului melodic și cea a versului coincid. Rîndul melodic se desfășoară pe trei picioare metrice cînd corespunde unui vers de tipar tripodic, sau pe patru picioare metrice cînd evoluează pe un vers de tipar tetrapodic.

Coincidența cantitativă a versului și rîndului melodic are la bază resorturi mai adînci ; cele două elemente se întrepătrund, pentru exprimarea aceluiași conținut. Din acest punct de vedere, așa cum am arătat anterior, versul reprezintă o *sintagmă,* o unitate semantică distinctă ; dar și melodia care îi corespunde reprezintă tot o sintagmă, o *idee muzicală* (o frază în muzica „savantă“). Profilarea lor se produce prin analiză, dar în creația orală coexistă într-o unitate inseparabilă.

Am evidențiat legătura vers-rînd melodic, în complexul relațiilor poezie-muzică, pentru că, înăuntrul și în afara acestei unități, raporturile structurale au o oarecare mobilitate ; în orice creație însă, are loc o *con-*

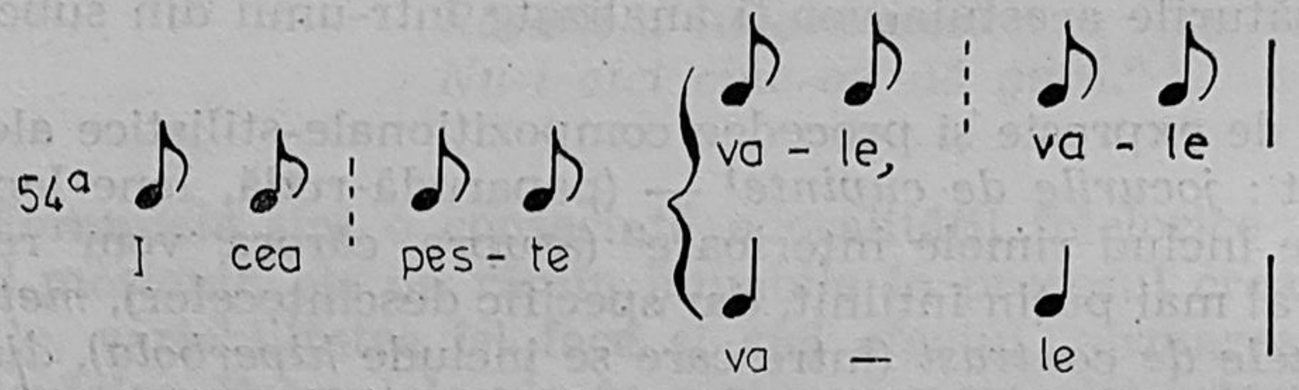
---

[1] Bîrlea, Ovidiu, *Poetica folclorică,* București, Editura Univers, 1979, pag. 28.

[2] Idem, ibidem, pag. 33.

vergență a principiilor de organizare, proprii atît muzicii cît și poeziei pentru constituirea cîntecului vocal.

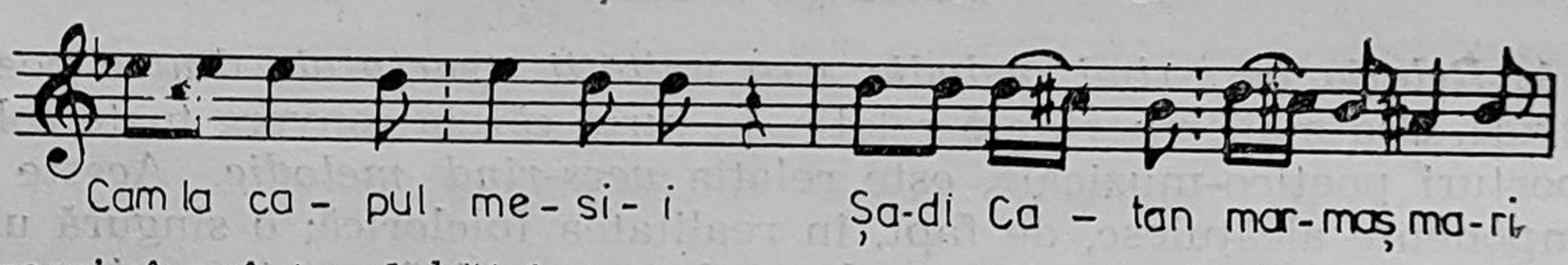
2. *Izometria*. O caracteristică a versului popular cîntat este menținerea aceluiași tipar pe toată întinderea cîntecului ; dacă o piesă începe într-un tipar octosilabic, acesta se păstrează pînă la sfîrșitul ei ; asemenea și versul pe tipar hexasilabic. Forma — catalectică sau acatalectică — de obicei, nu se menține ; de asemenea, configurația finalurilor de vers suferă unele modificări, prin adaosurile sau contracțiile silabice, care apar prin fuziunea vers-frază muzicală, (acest aspect va fi tratat în subcapitolul următor). Păstrarea tiparului poate fi urmărită în toată creația folclorică ; „nu s-a observat că cei doi metri populari se amestecă uneori" — afirmă Constantin Brăiloiu. Marele folclorist remarca și cazuri izolate, în care versul hexasilabic alternează cu celălalt tipar, prin adăugarea unui refren scurt, a cărui durată nu depășește durata cadrului metric inițial.[1]



sau prin adăugarea, la genitivele feminine, a unei silabe accentuate :

„În mijlócul curțíii" (Transilvania)

Al doilea caz este semnalat recent și într-o altă zonă :[2] Dobrogea



Rareori, în cîntecul bătrînesc, versuri pe tipar hexasilabic (tripodie) se intercalează în mijlocul piesei pe tipar octosilabic (tetrapodie).

Tetrapodie
„Da' Tudorel ce făcea?
Multă avere strîngea" (7 silabe)

„Sarsanale
cu parale.
Catîrași
cu gălbenași". (8 silabe)

Tripodie
„Și turme de oi,
Herghelii de cai
Și cirezi de boi" (5 silabe)

---

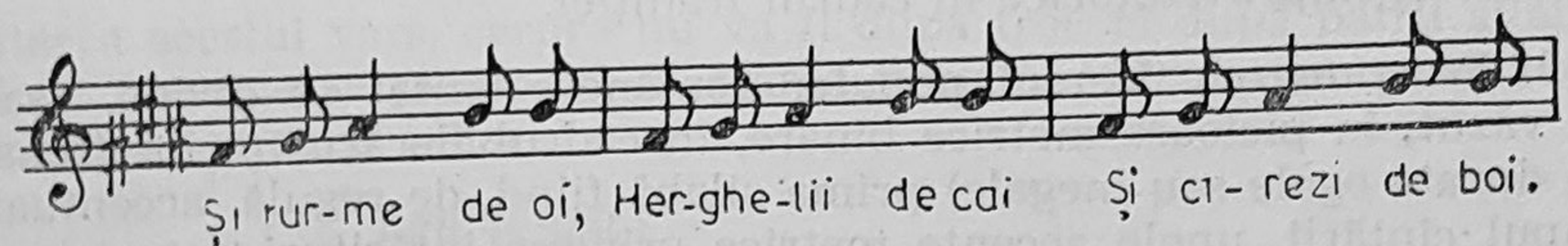
[1] Brăiloiu, Constantin, Studiul citat, pag. 94.

[2] Oprea, Gheorghe, Studiu introductiv la *Pe buhaz de mare*, culegător Gh. Mihalcea — transcrieri muzicale, Gh. Oprea, Tulcea, 1980, papg. XI.

Tetrapodie { *„Da' iel, frate, ce-mi făcea* / *N-avea naiba ce-m lucra“* } (7 silabe)

În acest caz,[1] muzica servește textul în marcarea momentului respectiv, din recitativul epic :

56



În cîntecul ceremonial funebru din Gorj, al cărui tipar preponderent este *hexasilabicul,* se intercalează versuri *octosilabice :*

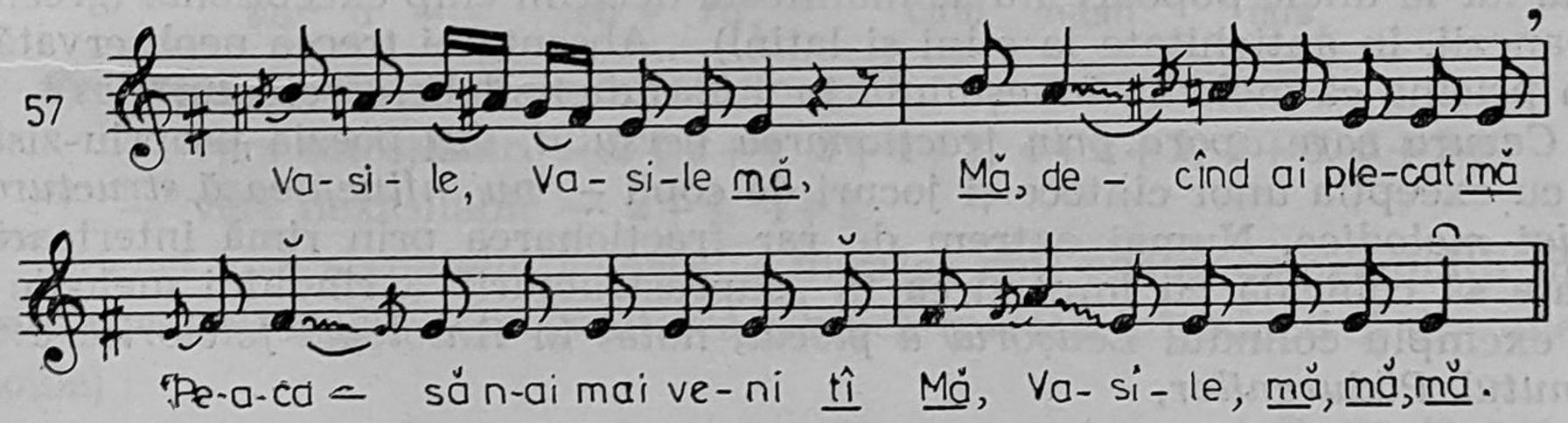
„Di la mamă, di la tată, = 8 silabe
Di la lumea (———) toată.“ = 6 silabe

Tipurile de vers se pot amesteca nu numai la reluarea strofei melodice fixe, dar chiar în interiorul aceleiași strofe.

O tehnică de versificație proprie poeziei cîntate românești a fost remarcată de Constantin Brăiloiu în bocetele dintr-o parte a Olteniei nordice ; cercetările ulterioare au continuat observațiile sale,[2] constatînd că această „tehnică“ se întîlnește și în Muntenia. Este vorba de *proza „izometrizată“, versificată ;* în bocetele din aceste zone ale țării, pe tiparul cunoscut al versurilor (de obicei octosilabic), se așterne textul în proză. Iată numai un fragment dintr-un bocet cules recent[3] în Oltenia de Nord-Vest, suficient pentru a ilustra fenomenul :

(Inf. Prodoșanu Maria, com. Peștișani),

57



„Vasile, Vasile, = 6 silabe
De cînd ai plecat, = 5 silabe
„Pe-acasă n-ai mai venit = 7 silabe
——— = 0 silabe

Textul prozei, prin cîntare, va avea 7+7+8+7, deci s-a izometrizat pe tiparul octosilabic specific versului. O dată cu încadrarea în tipar, princi-

[1] Idem, ex. 58, pag. 183.

[2] Kahane, Mariana, *Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cîntecul popular românesc,* Revista de etnografie și folclor, București, 1966, nr. 2, pag. 123.

[3] Cules la 27 iunie, 1980, de către Gh. Oprea, în județul Gorj.

piul binar reglementează mișcarea melodică a celulei prin sistemul accentuării. Acomodarea textului se realizează prin anumite artificii : interjecții, completări etc.

Melodia își impune propria organizare, pentru că tiparul ei este anterior procesului creației respective ; este un aspect al fixării elementelor subiective, improvizatorice în cadrul tradiției.

3. *Fracționarea.* Versul popular românesc cîntat se divide, așa cum am văzut, în picioare metrice binare, în cadrul fiecărui picior (constituit din durate egale sau inegale) prima silabă fiind, de regulă, accentuată. În timpul cîntării, unele accente metrice primesc întăriturі determinate de desfășurarea melodică (înălțimi și durate diferite, repetarea aceluiași motiv, schimbarea direcției melodice). Apar, astfel, și alte cîteva structuri („suprastructuri" cum le numește Gheorghe Ciobanu), „care iau naștere prin păstrarea sau prin întărirea numai a unora dintre accentele metrice existente".[1]

Și poezia românească populară prezintă o fracționare a versurilor, aceasta producîndu-se prin rima interioară :

Rupse viață
de rodiță (4+4)

sau

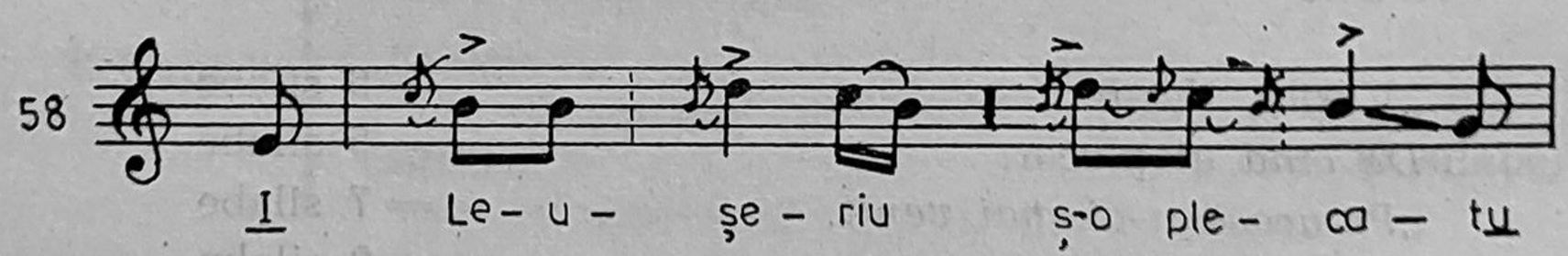
Lae,
bucălae. (2+4)

sau

Caloiene, Iene (4+2)

Rimele interioare se întîlnesc în toate genurile folclorice, cu precădere în colinde, unde rimele exterioare sînt mai rare ; de altfel, cercetările au stabilit că rima propriu-zisă exterioară apare mai tîrziu în poezia populară, iar la unele popoare nu se manifestă decît în chip excepțional (grecii, albanezii, în antichitate la elini și latini). „Absența ei trecea neobservată, din pricină că melodia învesmînta în culorile ei silabele versului".[2]

Cezura care apare prin fracționarea versului, din poezia propriu-zisă — cu excepția unor cîntece și jocuri de copii — *nu influențează structura liniei melodice.* Numai extrem de rar fracționarea prin rimă interioară poate să coincidă cu împărțirea în „suprastructuri" a rîndului melodic ; de exemplu colindul *Leușorul a plecat,* notat în *Antologia folclorică din Ținutul Pădurenilor,*



are în textul său cîteva versuri fracționate :

Rupse viță
de rodiță (4+4)

[1] Ciobanu, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie,* București, Editura Muzicală, pag. 21.

[2] Bîrlea, Ovidiu, studiul citat, pag. 35.

Cele două emistihuri egale ale versului coincid cu cele două „suprastructuri" din cîntare; în același colind mai sînt și versuri fracționate astfel :

Leu legat
și-nverigat

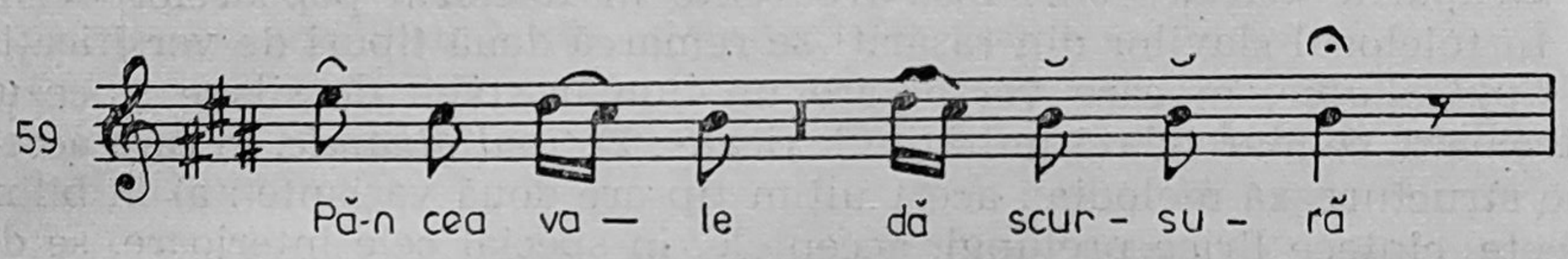
În cîntarea acestui vers, cezura nu va fi după trei, ci după patru silabe; cele două formule se păstrează în starea inițială, versul cîntat românesc neîmpărțindu-se decît binar :

Leu le-gat / și-n -/ve-ri-gat(u)

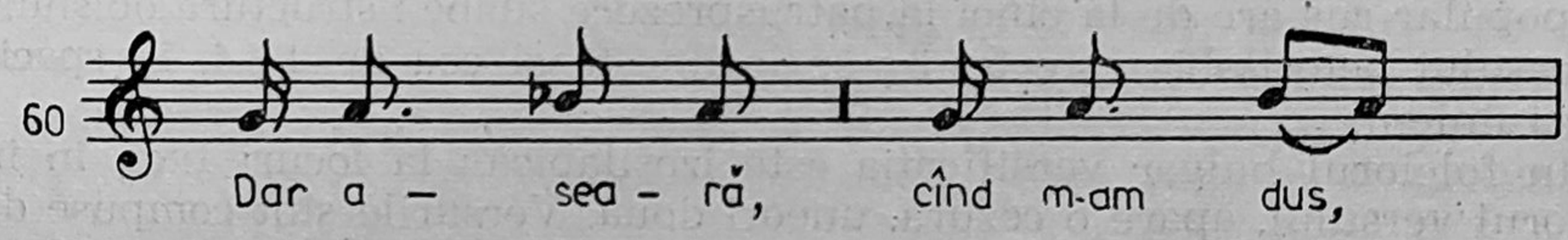
Ultima silabă din primul emistih devine anacruză pentru cel de-al doilea emistih.

După unii cercetători,[1] suprastructurile (unitățile metrico-ritmice superioare piciorului elementar) cele mai frecvente în folclorul românesc sînt cele care au accente mai importante pe silabele 1, 5 (singurul tip găsit de Bartók) și 3, 7 :

Gh. M., ex. 41, pag. 94



Gh. C., st. citat, p. 18



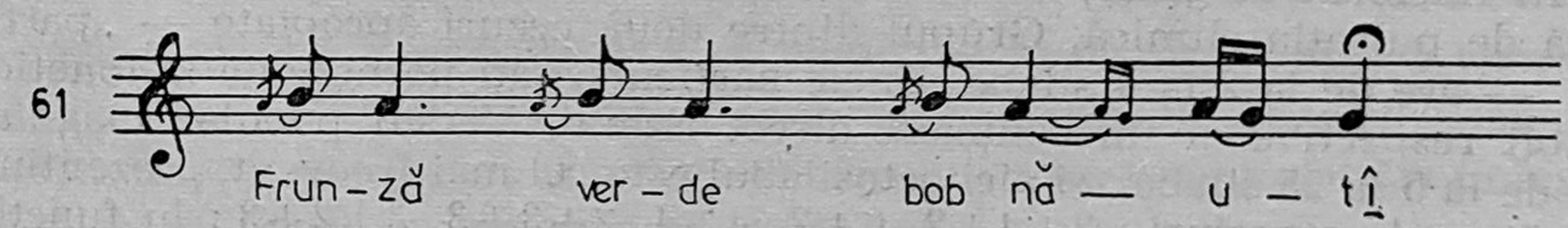
Fracționările pot fi și de durată inegală :

— vers octosilabic — 2+2+4, 2+4+2, 4+2+2, 2+6, 6+2 ;

— vers hexasilabic — 2+4, 4+2.

Uneori însă accentele picioarelor metrice sînt egale, omogenității metrice corespunzîndu-i omogenitatea ritmică (partea introductivă din unele doine) :

I. C., ex. 40, pag. 67



2+2+2+2

În strigăturile melodizate din Oaș se impune un accent întărit pe silaba a treia, iar în strigăturile și melodiile vocale de dans din Bihor apar accente pe silabele a 2-a, a 4-a, a 6-a sau pe a 2-a, a 4-a, a 7-a.

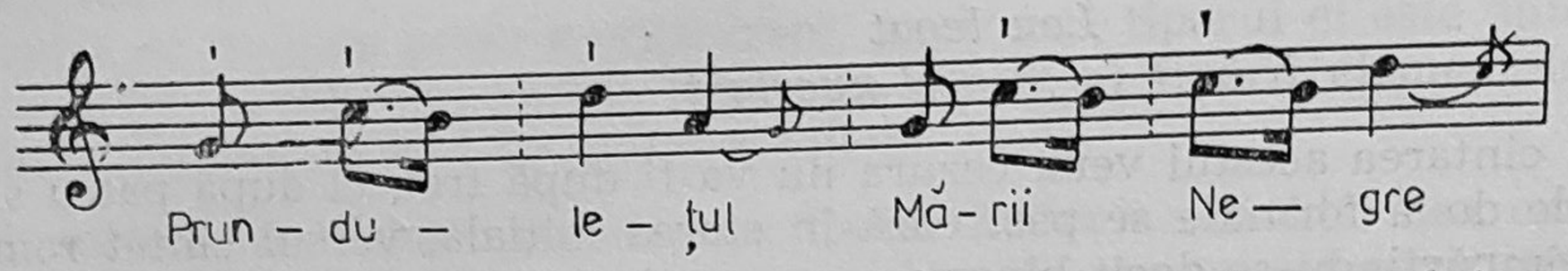
---

[1] Ciobanu, Gheorghe, studiu citat, pag. 19.

Corelate, înălțimea și durata silabelor pot determina inversarea accentului din piciorul metric, numărul de silabe rămînînd același :

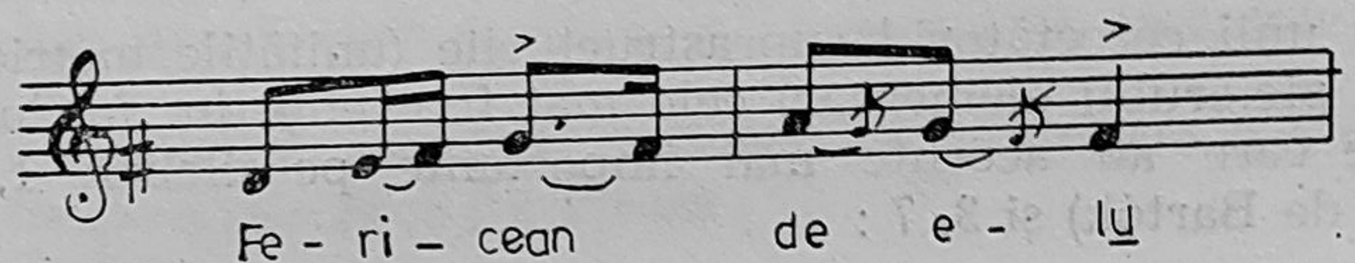
I. C.

62



În folclorul muzical românesc nu întîlnim structuri ale versului propriu-zis cîntat (exceptînd refrenul neregulat al colindelor), care să aibă la bază gruparea ternară ; rareori, o anumită succesiune a duratelor colindului, (cînd acesta e însoțit de dubă — Hunedoara), sugerează și alte grupări (respectăm notația autoarei antologiei) :

63



Grupările ternare sînt însă frecvente în folclorul popoarelor vecine.

În folclorul slavilor din răsărit[1] se remarcă două tipuri de versificație : 1) *tipul silabic,* în care versul are un număr stabil de silabe și cezură interioară, ce marchează unitățile lexicale ; 2) *tipul dinamic,* în care accentele structurează melodia ; acest ultim tip are două variante : a) în bîline, bocete, cîntece lirice prelungi, accentele, în special cele interioare, se deplasează în mod liber ; între accente se pot desfășura una pînă la șapte silabe atone ; b) în melodiile de dans, accentele revin în același loc. Versul popular rus are de la cinci la patrusprezece silabe ; structura obișnuită a versului octosilabic este 5+3 ; se întîlnește și cea de 4+4, în special la ucrainieni.

În folclorul bulgar versificația este izosilabică ; la locuri fixe, în interiorul versului, apare o cezură, uneori două. Versurile sînt compuse din 4 pînă la 16 silabe ; dintre acestea, cel mai frecvent este cel de 8 silabe, care se poate structura astfel : 4+4, 5+3, 3+5, 3+2+3.

În folclorul sîrbesc, o dată cu stabilitatea grupelor izosilabice și a cezurilor, se remarcă rolul accentului. Față de muzica bulgară sau rusă, rîndul melodic se poate amplifica prin interjecții sau repetarea unui grup din vers (primul sau al treilea). Numărul silabelor variază de la 4 la 16 ; cel mai frecvent, versul de 8 silabe se structurează astfel : 4+4, 3+2+3, 5+3, 3+5.

În folclorul maghiar, versificația are caracter metric și este determinată de pulsația ritmică. Grupul dintre două cezuri apropiate — „partiția" — are de la 2 la 4 silabe. Unele particularități pornesc de la fonetica limbii respective și influențează direct ritmul. Versul popular maghiar are de la 5 la 25 silabe ; și aici octosilabul este cel mai frecvent, prezentînd următoarele structuri : 2+4+2, 6+2, 4+4, 2+3+3, 3+2+3 ; în funcție de pulsația ritmică, hexasilabicul are structuri de 4+2 și 3+3.

Observăm că, față de folclorul popoarelor vecine, cîntecul românesc prezintă numai două tipuri de vers, iar structura grupărilor componente este numai binară ; consecința nu este limitarea fondului de structuri con-

[1] Ciobanu, Gheorghe, studiul citat, pag. 22.

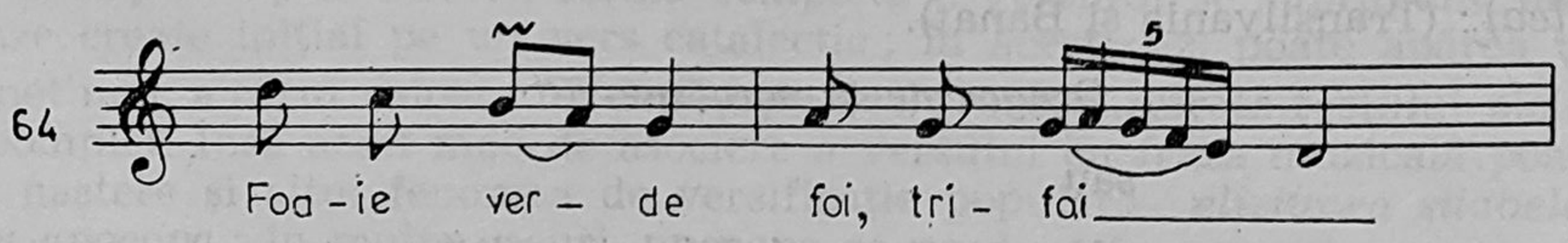
stitutive, întrucît, așa cum am văzut, în interiorul versului și rîndului melodic este posibilă o mare varietate de combinații. Preferința pentru anumite tipare ale unor versuri de mică întindere, precum și pentru structura numai binară a formulelor este urmarea unei îndelungi perioade de șlefuire, care a făcut posibile atît marea stabilitate, cît și infinita varietate ce se manifestă în cadrul unor legi *proprii* de organizare a cîntecului nostru popular.

FENOMENE ȘI ELEMENTE LEXICALE CE APAR ÎN TIMPUL CÎNTĂRII

Subliniam anterior că *tendința spre sistem* a creației populare se manifestă concomitent cu o permanentă îmbogățire a posibilităților expresive. Apar, de pildă, în momentul interpretării o serie de fenomene de versificație specifice folclorului ; explicația manifestării lor este relevată tot de urmărirea contopirii dintre muzică și poezie. Aceste fenomene se ivesc, de multe ori, improvizatoric, dar se disting în funcție de zonă sau de gen. Deci, preluarea lor în momentul cîntării nu este întîmplătoare, ci contribuie la continua variație — atribut de prim ordin al creației orale — în sînul unui echilibru formal dinainte stăpînit de interpretul popular. Versurile nu-și modifică structura, ci și-o îmbogățesc ; uneori, între ele apar formule de mai mică sau mai mare dimensiune, atît pentru a corespunde arhitecturii muzicale, cît și pentru potențarea unui anumit conținut.

1. **Completările de silabe.** Am arătat că o caracteristică a versurilor românești este izometria — păstrarea tiparului metric pe toată desfășurarea unei creații ; forma lor diferă însă, iar succesiunea versurilor acatalectice cu cele catalectice nu urmează anumite principii. Se creează în anumite locuri o neconcordanță între terminația versului (catalectic) și finalul rîndului melodic ; pentru a se reface seria scurtată, apare completarea silabică. Specificăm însă că versul poate rămîne și necompletat :

P. C., Al. Amz., pag. 55, ex. 186



O altă explicație care poate fi dată, în legătură cu apariția silabelor de completare, este relativa independență între texte și melodii (asocierea unei melodii cu texte diferite și invers), aspect asupra căruia vom stărui mai tîrziu. Bartók este primul care codifică regulile folosirii silabelor de completare, pentru ca, ulterior, Brăiloiu[1] să aducă noi precizări în legătură cu apariția acestui fenomen de versificație.

a) *Dacă versul catalectic (7 sau 5 silabe) se termină cu o consoană, completarea se realizează prin adăugarea unei vocale* u *(de cele mai multe ori) :*

„Leagănă-te vîrf de bradu“

[1] Brăiloiu, Constantin, st. citat, pag. 50—70.

sau

„Plînge-mă, maică cu doru“[1]

Vocala *u* poate completa și emistihul :

„Colo josu, mai din josu“

— *î* (în Oltenia și Muntenia inclusiv Dobrogea, Moldova, o parte din Banat) :

„Frunză verde bob năutî
De-ar fi cucu un voinicî“

— *ă* — se adaugă foarte rar :

„Din ce s-a făcută“

Vocalei *i*, șoptite în final, i se poate adăuga, de asemenea, vocala *u* :

„Dinaintea cestor curțiu“

b) *Cînd vocala* i *șoptit (semivocală) se găsește la sfîrșitul versului poate, împreună cu consoana (sau consoanele) precedentă, să formeze o silabă plină :*

„Busuioc crescu' din no-ri“

c) *Disocierea diftongului descendent (cu terminația în* i, *mai rar în* e *și* u*) :*

„Lungu-i drumul Clujului“

sau

„Cîntători cîntau“

Vocala *u* se poate adăuga semivocalei *i :*

„Sus în vîrfu' munteluiu“

d) *Vocalelor și diftongilor ascendenți li se pot adăuga silabele re(rie), le(lea) :* (Transilvania și Banat).

„Draga me și sora me-re“

sau

„Nu se-ntorc pînă-i lumea-le“

Silaba *re* apare și din necesități de rimă :

„Că dacă mi-oi crește mare
Ție mama nu m-a da-re“

e) *Silaba* mă*(i), poate apărea după vocale, semivocale, diftongi ascendenți și descendenți, consoane :*

„Sărutu-ți badie gura măi“

sau

„Munte, munte brad frumos mă“

---

[1] In notarea cîntecelor populare, fenomenele de versificație se subliniază.

sau

„*Măi, mîndro, de doru tău* mă“

f) *Silaba* of, *(mai mult în Moldova, Muntenia și Oltenia), se poate adăuga atît la vocale cît și la consoane :*

„*Pasăre dintre vîlcele,* of“

sau

„*Nici-un firuț n-a ieșit,* of“

g) *Mai rar, în versul catalectic pot apărea completări* (și prin alte tipuri de silabe) *la începutul sau mijlocul lui :*

„*Și la turci* că *ea striga*“ (că narativ)

sau

„De *să-mi crească Ion mare*“ (silabă de anacruză),

sau

„*Unu șarpe gălbior*“ (silabă de sprijin)

sau

„*Nu gîndi că-mi ești drag*“ (silabă de sprijin)

h) *Pot exista silabe* adăugate *la sfîrșitul unei serii metrice complete :*

„*Bobocel de la fereastră,* mă
Cînd vrei să te duc acasă mă“.

i) *Completarea se întîlnește și la emistih, cînd acesta este catalectic :*

„*Colo josu, mai în josu*“.

2. **Apocopa.** Uneori, forma completă a versului se suprapune unei fraze create inițial pe un vers catalectic ; în acest caz, poate apărea un sunet nou, a cărui valoare nu depășește decît rareori durata fostului picior incomplet. Însă acest mod de asociere a versului cu fraza muzicală poate da naștere și altui fenomen de versificație populară : *eliziunea silabelor sau apocopa ;* în multe cazuri, apocopa se produce în versuri care se repetă, după ce acestea au apărut mai întîi în forma completă :

Ieri de dimineață
Ieri de dimineaț'
Pe la loc de ceață
Pe la loc de ceaț'“

De obicei, apocopa apare la sfîrșitul versului ; în acest caz ea poate fi simplă, (elidarea unei singure silabe) ca în exemplul de mai sus, sau, mai rar, dublă (elidarea a două silabe) :

„*De unde cununa pleacă*
Rămîne țarina-ntreagă
Rămîne țarina-n' ——— “

Dar elidarea silabei se poate produce și la începutul versului sau în interiorul lui :

„*'Tîtea miorele*“

sau

„*De pe min' m-ai înșelat*“

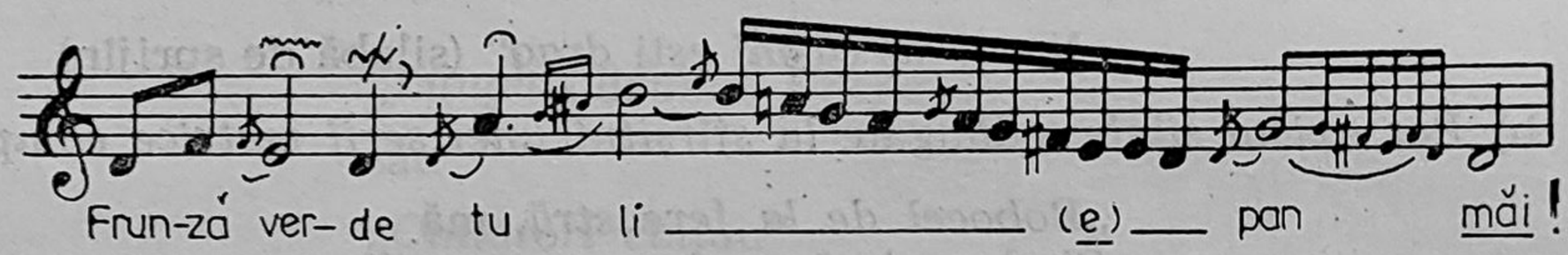
Raportată la cuvînt, apocopa se poate ivi la începutul sau la sfîrșitul acestuia, (ca în exemplele de mai sus) cît și în mijloc :

„*C-o făcut mă'ligă crudă*“.

3. **Colorarea vocalelor.** În unele cîntece se remarcă o tehnică specială de emitere a sunetelor lungi sau a melismelor unei silabe, prin trecerea dintr-o vocală în altele și, o dată cu aceasta, transformarea timbrului. Fenomenul a fost observat în genuri caracterizate prin interpretarea individuală — cîntece propriu-zise, balade — unde cîntărețul popular nu este îngrădit de canoanele impuse de sincronizare.

Colorarea vocalelor este consecința unei îndelungate practici, ce a evoluat diferențiat, pe zone ; ea este determinată și de stilul de emisie a sunetelor, care prezintă, de multe ori, o pronunțată amprentă locală.

E. C., pag. 136, ex. 147



În acest exemplu, vocala *i* se deschide spre *e* ; în alte cazuri, „colorarea“ se realizează prin mai multe vocale :

— la mijlocul cuvîntului

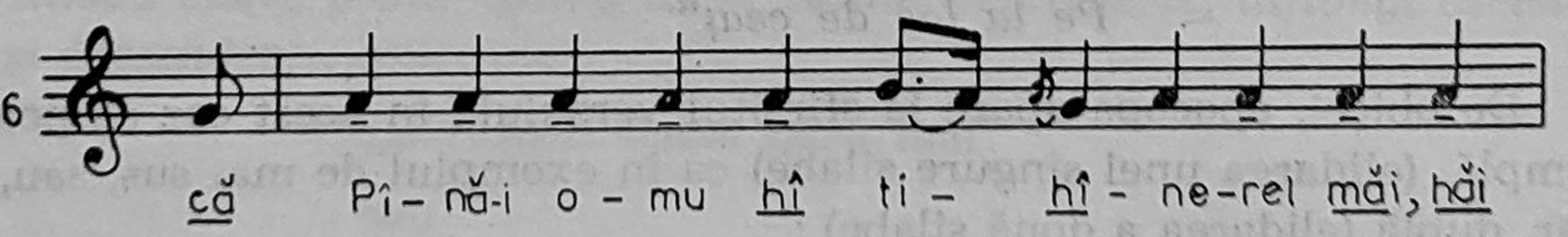
„*Și lui Ra*-(e)-(i)-*du nici că-i pasă*“

sau la sfîrșitul lui :

„*Frumos bade trandafiru*-(e)-(i)“

4. **Intercalarea și repetarea silabelor în interiorul versului.** În hora lungă (doina) maramureșeană, versul cîntat este întrerupt pe alocuri de unele silabe, dintre care cea mai frecventă este *hî*, emisă, de obicei, prin apogiaturile „sughițate“ — un procedeu aparținînd stilului vechi.

E. C., pag. 280



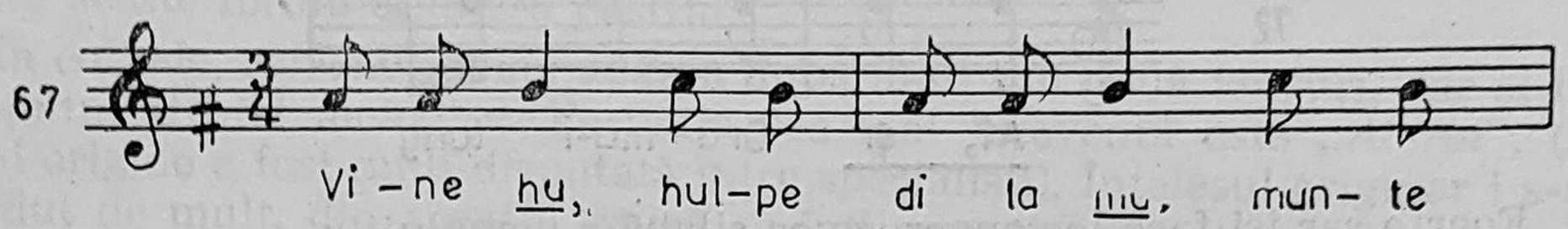
Fenomenul intercalării unor silabe în text se întîlnește și în bocetul din Oltenia de Nord și Muntenia (la care ne-am referit anterior), dar cu rolul de a versifica proza, de a o fixa în tiparul octosilabic ; aici însă, interca-

larea silabelor amplifică rîndul melodic ce corespunde inițial unui vers propriu-zis. Iată ce poate rezulta din intercalarea acestor silabe în vers :

„m de *Ba-î-tă-te* hî,î *focu năcazu* măi
că di de *De tîner în ti*-hî hî hî hî *ne-am tras.*“

Alteori se pot repeta silabele unor cuvinte — procedeu ce amplifică, de asemenea, rîndul melodic :

T. M. ș.a., pag. 220, ex. 226



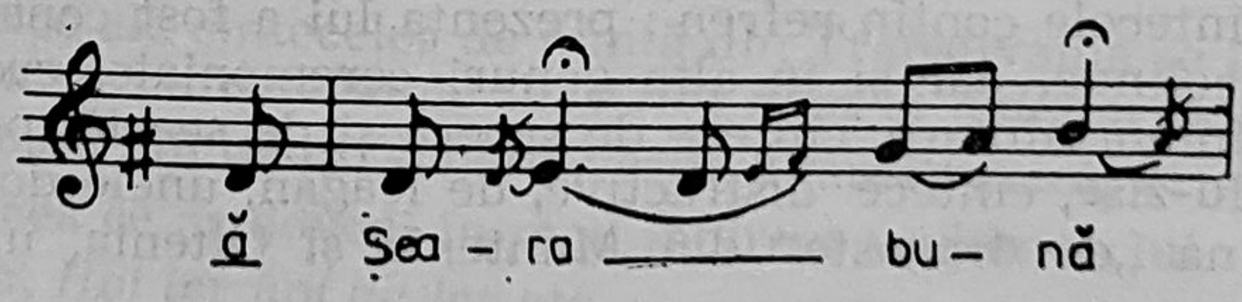
În acest cîntec distractiv are loc repetarea periodică a celei de-a treia silabe din ambele emistihuri, rîndul melodic amplificîndu-se la 10 silabe ; este un procedeu compozițional care întărește funcția genului respectiv în cadrul social dat.

5. **Anacruza de sprijin.** Dacă fenomenele descrise pînă acum au loc în interiorul versului, există și unele care se manifestă în afara tiparului acestuia — așa, de pildă, este anacruza de sprijin. Termenul este utilizat într-o accepțiune diferită față de muzica „savantă“ ; se știe că în creația populară versul începe cu o silabă accentuată, deci se exclude posibilitatea apariției anacruzei propriu-zise. Versul cîntat este uneori precedat de anumite consoane, vocale, silabe, într-un registru mai grav și o intensitate scăzută — „anacruză șoptită“ (flüsterauftakt), cum o numea Bartók, sau „sunet de sprijin“ cum îi spunea Ilarion Cocișiu. Acest tip de anacruză nu face parte din fraza muzicală, este independentă de vers, iar înlăturarea ei nu are consecințe asupra desfășurării melodice.

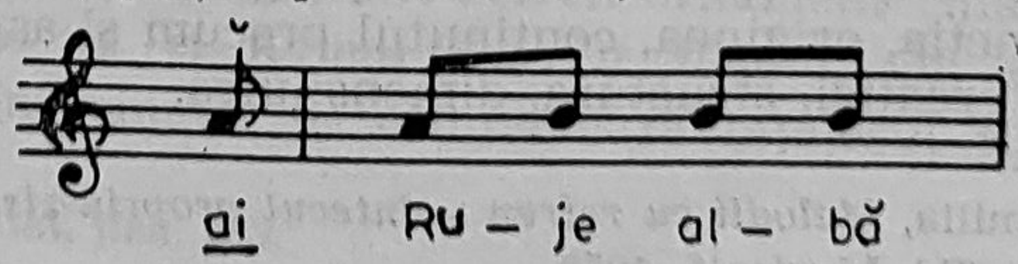
Anacruza (de sprijin) se întîlnește la începutul strofei melodice sau interiorul ei — la începutul rîndurilor melodice ; poate apărea prin :

consoane, (m, n) E. C., pag. 93, ex. 116

vocale, (e, i, ă, u, a) Gh. O., pag. 46, ex. 42



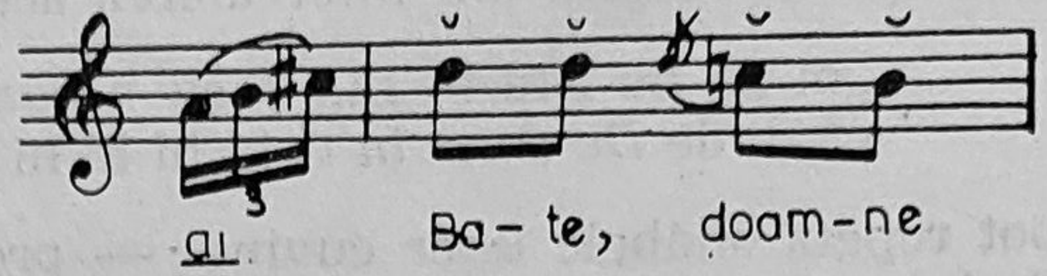
silabe, (și, ei, ai, că, păi) pe un sunet, E. C., pag. 121, ex. 136



pe mai multe sunete,

E. C., pag. 113, ex. 130

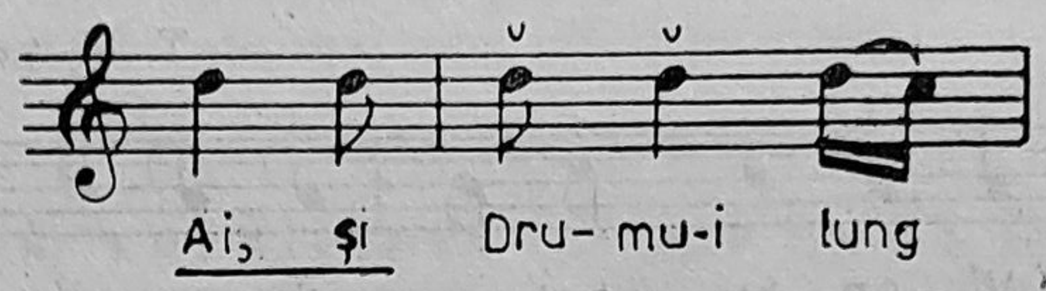
71



grupe de silabe,

Gh. O., pag. 40, ex. 39

72



Foarte rar își face loc anacruza ca silabă a versului,

„Cîți sînt brebenei, A
tîția berbecei“

dar în cîntare va fi silabă de completare a versului anterior ; cînd seria va fi completă, sfîrșind cu o vocală,

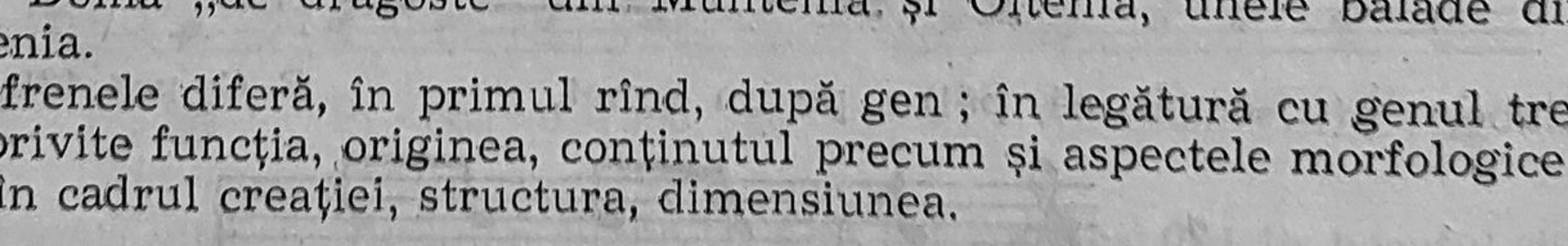
„Cîte flori pe munte, A
tîtea oi de multe“

se va combina cu ultima silabă, formînd diftongul ascendent.

6. **Interjecția.** În amplificarea arcului melodic, formulelor muzicale care se adaugă la începutul sau sfîrșitul frazelor (rîndurilor melodice) le corespund anumite silabe : *of, of ; e, hei ; hai, hai ; a-o-leu ; hei, hei.* Ca dimensiuni, interjecțiile variază în jur de 2—5 silabe, dar pot fi și mai ample ; împreună cu corespondentele muzicale creează părți introductive sau concluzive ale rîndului melodic ; uneori pot constitui formule distincte, bine individualizate structural.

Gh. O., pag. 44, ex. 41

73



Dezvoltarea interjecției, împreună cu o pronunțată individualizare melodică, pot da naștere refrenului.

7. **Refrenul.** Este o formulă poetico-muzicală care se repetă în cadrul unei anumite creații ; de aceea, asemenea celorlalte fenomene de versificație, trebuie văzut în contextul raporturilor dintre text și melodie. Nu toate cîntecele conțin refren ; prezența lui a fost consemnată[1] cu precădere în colinde, dar și în alte genuri ceremoniale, cum ar fi cele de nuntă, de înmormîntare, cîntece de seceră și de secetă, precum și în cîntece propriu-zise, cîntece distractive, de leagăn, unele doine din Transilvania, Doina „de dragoste“ din Muntenia și Oltenia, unele balade din Muntenia.

Refrenele diferă, în primul rînd, după gen ; în legătură cu genul trebuie privite funcția, originea, conținutul precum și aspectele morfologice : locul în cadrul creației, structura, dimensiunea.

[1] Comișel, Emilia, *Melodii cu refren : cîntecul propriu-zis, Studii de muzicologie,* vol. VI, București, Ed. Muzicală, 1970.

În ceea ce privește orginea, se pare că refrenul a fost acel nucleu care, ulterior, prin lărgiri succesive, dădea naștere creației.[1] Prin circulația orală, refrenul s-a alăturat și altui conținut decît cel inițial ; s-au generat, astfel, o serie de refrene fără înțeles, care sugerează, totuși, o anumită atmosferă. Unele refrene aparțin unui strat arhaic, în special cele din genurile ceremoniale și rituale, altele sînt mai recente, iar unele nuclee embrionare actuale se pot transforma în refrene. Funcția refrenelor concordă, de obicei, cu a genurilor în care apar, chiar dacă înțelesul unora dintre aceste formule nu s-a păstrat.

În colinde, refrenul poate apărea după unul sau două versuri, dar și la începutul strofei melodice. Formula cea mai frecventă este *„Aleroi“*, (a cărui origine a fost mult disputată între specialiști). Înțelesul originar i s-a pierdut de mult, din această cauză se întîlnesc și atîtea variante : *Leroi, Leroi leo, Hai de ler, Leroiloi, Oileroi da leroila, Veler Velerim, Voilerum.*

Alt refren de colind este *Florile dalbe* (cu variante locale) ; se cîntă mai ales în colindele de intrare (la fereastră, la ușă, în general cînd colindele se cîntă afară). Înțelesul a rămas alegoric, în vremuri îndepărtate însă florile erau utilizate în ritualul urării ; resturi ale ornării cu flori se pot vedea și astăzi pe unele costume ale colindătorilor. În alte colinde, refrenul are legătură cu *conținutul :*

„Flori dalbe de măr,“
„Hai la flori de măr,“
„Mărule ș-oi mărule“

(a fost generat de presupusa practică a colindătorilor de a purta flori de măr, acest pom avînd vechi rezonanțe în spiritualitatea populară — simbol al rodirii, fructificării, simbol erotic etc.)[2].

— *Junelui bun, Junelui tinerelu, Mirel tinerel, Dai vînturi măline* (colinde de flăcău) ; *Cetină cetioară, Fecioriță d'ocheșiță, Ler ficuță d-ochiți negri, Da Ileană fată dalbă, Lino, Milino, Vioriță rumeniță* etc. (colinde de fată) ; *Judelui bun, Jupîne gazdă* (colinde de primar).

— *Ziorel de ziuă* (momentul colindatului, cu toate că în unele colinde și-a pierdut această funcție).

— Mai rar se întîlnesc și refrene complexe, cum ar fi în unele colinde de ciobani din Sudul Transilvaniei — *Doamneuț zdrînc mîndruțo, zdrînc dulcuțo* sau în colindele de pricină — *Secina, brecina șoi dobrana, Durmina, curmina, Lemn verde ca iedera* (cuvintele sînt neînțelese, voit stîlcite, pentru a accentua funcția distractivă a creațiilor respective).

În refrenele tipice ale cîntecelor de nuntă din Transilvania se întîlnește un cuvînt — daina — cu derivatele lui : *Hoi nam* și *dainam mireasă, Ei na și dainam fecioară ;* în vestul și nord-vestul Transilvaniei, el este înlocuit cu — *ler* — ceea ce ar dovedi în mod indirect vechimea lui : *Hoi, hoi lerum dai ler fetiță, Hoi ler hoi da ler* etc.

Cîntecele propriu-zise pot avea atît refren ornament (silabe lipsite de înțeles în vorbire), *Ihai nu și numai na, Of Ileană, Of, inimă, Foaie verde* etc. cît și refren tematic — completează înțelesul cîntecului sau

---

[1] Bîrlea, Ovidiu, st. citat, pag. 283.
[2] Bîrlea Ovidiu, st. citat, pag. 280.

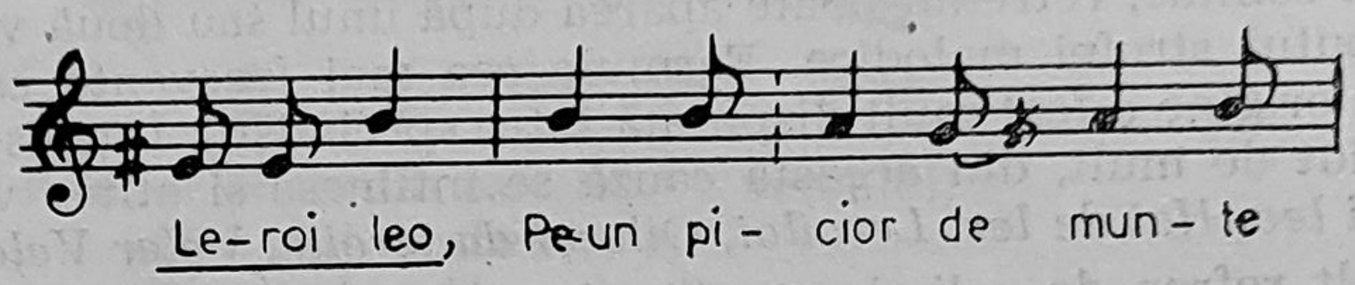
apare ca o replică la conținutul versurilor propriu-zise (în cîntece erotice) — *Dorule, Hai dorule hai, Mîndra mea, Nană, nană, Mărioara mea, Lino, Leano* etc.

În cîntecele distractive refrenele n-au înțeles, dar contribuie la întărirea funcției pieselor respective : *Dălin, dălui, dălui da, Flori de manda, Hop, țup, țup și na măi na* etc.

Refrenele se disting și după locul în care sînt plasate în cadrul desfășurării operei folclorice ; uneori se cîntă la începutul strofei melodice :

Gh. O., pag. 2, ex. 9

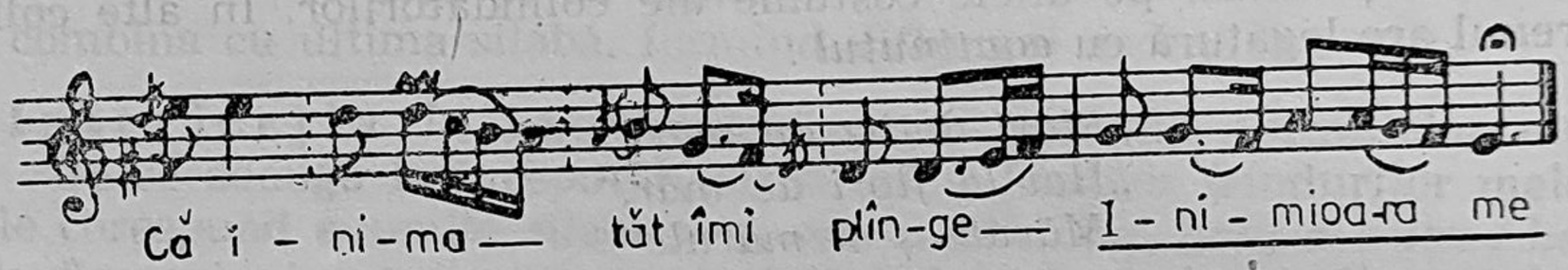
74



În alte cazuri apar în interiorul strofei, dar de cele mai multe ori încheie strofa melodică :

E. C., pag. 128, ex. 141

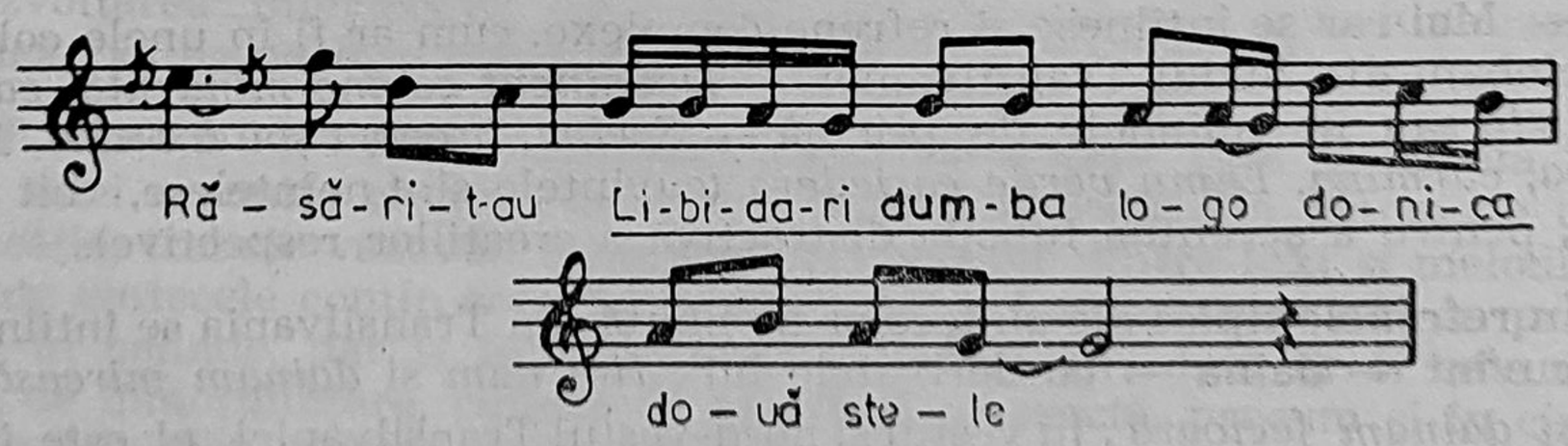
75



Acestea sînt *refrene stabile ;* există însă formule care apar în unele strofe melodice, pentru ca apoi să dispară, cedînd locul versurilor propriu-zise și, eventual, să apară din nou ; structural și dimensional sînt aidoma versurilor — acestea sînt *pseudo-refrene*. Alte formule, stabile în cadrul unui cîntec, pot fi însă alăturate și rîndurilor melodice din alt cîntec — acestea sînt *refrenele călătoare*. Dacă în folclorul românesc, de obicei, refrenele se alătură rîndurilor melodice, înainte sau în continuarea lor, există o specie de refrene (preluate se pare din folclorul slav), care pătrund în interiorul versurilor :

T. M. ș.a., pag. 354, ex. 317

76



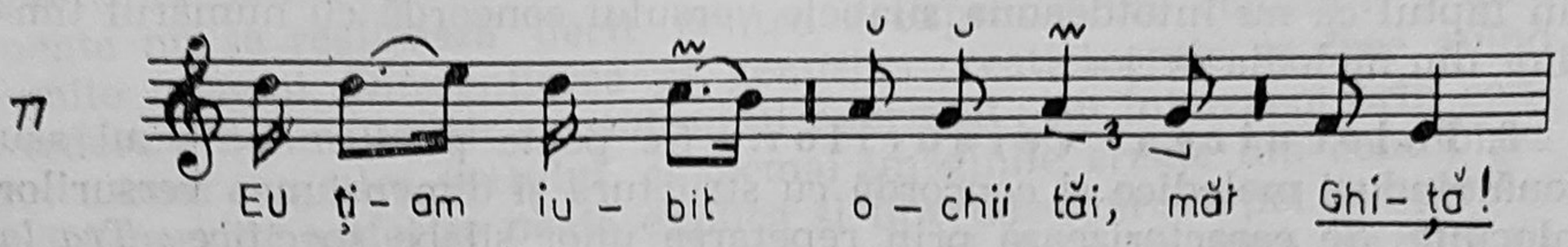
Acestea sînt refrenele intercalate din cîntecele distractive.

Dacă numeroase cîntece nu conțin refren, există însă creații în care pot exista pînă la patru refrene ; în cazul cînd sînt mai multe în același cîntec, refrenele pot fi identice, înrudite prin secvențare sau variere la cadență, sau total diferite.

În funcție de rolul pe care îl au în discursul muzical, refrenele pot fi *de sine stătătoare* sau de *completare*. Formulele din prima categorie alcătuiesc, din punct de vedere structural, unități bine individualizate ca și versurile propriu-zise sau celelalte rînduri melodice, chiar dacă, așa cum

vom vedea, nu au întotdeauna aceeași structură sau dimensiune cu acestea din urmă. De fapt, există mai multe grade de individualizare care încep chiar cu refrenul de completare :

I. C., pag. 72, ex. 99



Ca unități morfologice, refrenele se comportă în general ca celelalte versuri cîntate (grupare, completări silabice etc.) cu unele deosebiri însă : dacă structura binară este preponderentă, (în acest caz, după Constantin Brăiloiu[1] — refrenele sînt *regulate*), sînt și unele formule în care își fac prezența grupele metrice ternare, singure sau combinate cu cele binare *(refrene neregulate)*. Refrene regulate :

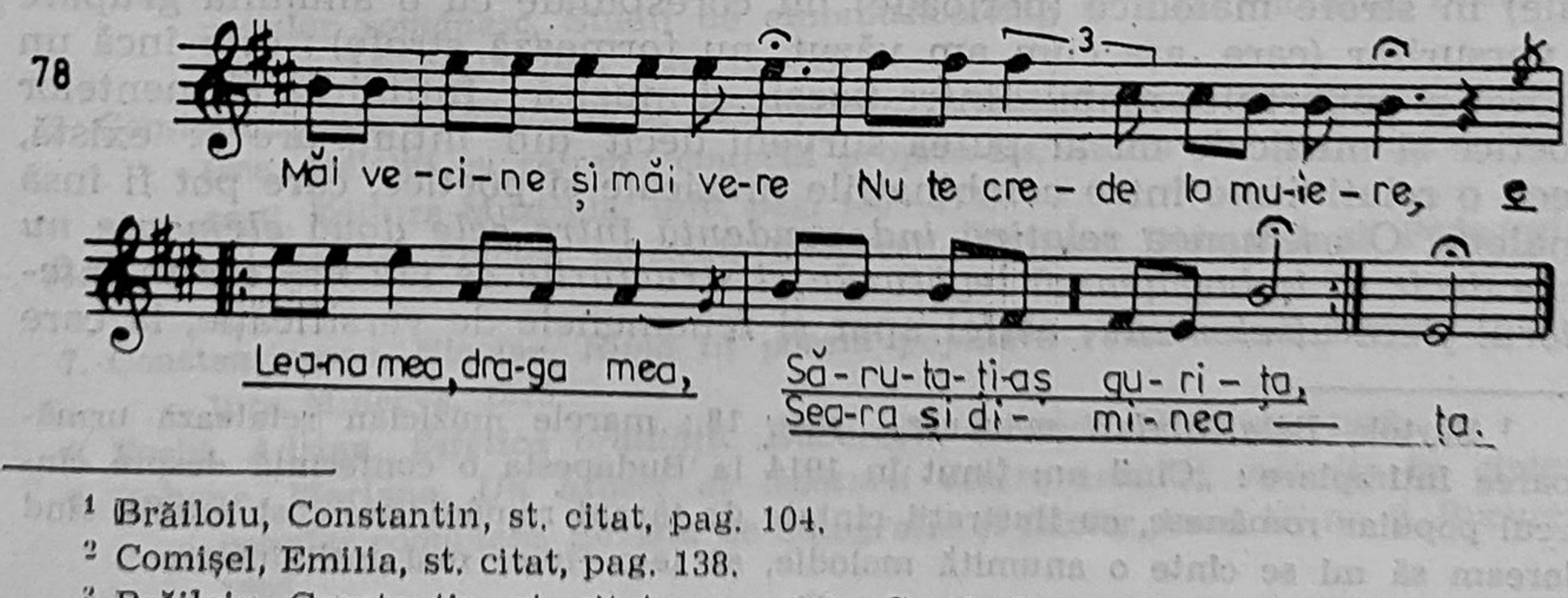
8 silabe „*Ș-oi floa-re ș-o mă-ie-ra-nî*“ (colind) ;
8 silabe : „*Da-li-a-nă, fa-tă dra-gă*“ (colind) ;
4 silabe : „*Of, măi Lea-no*“ (cîntec propriu-zis) ;
10 silabe : „*Mă-ri-e și Mă-ri-oa-ră, măi, măi*“ (cîntec propriu-zis) :

Refrene neregulate :

3 silabe : „*Le-roi-leo*“ (colind) ;
5 silabe : „*Ju-ne-lui bu-nu*“ (colind) ;
6 silabe : „*Do-ru-le, do-ru-le*“ (cîntec propriu-zis).

Observăm că *dimensiunea refrenelor este variabilă ;* chiar în cadrul aceleiași creații refrenele pot avea dimensiune inegală. Cercetătorii[2] au găsit refrene între 2 și 32 silabe ; deci, dimensiunea lor este egală, mai mică sau mai mare decît a versurilor. Cînd formula depășește lungimea unui vers, (după Brăiloiu — „dincolo de 12 silabe“, după Emilia Comișel — cînd depășește 14 silabe[3]), apare refrenul compus, strofic ; acesta este format din cel puțin 2 pînă la cel mult 8 serii metrice și se grupează prin rimă sau asonanță. Refrenul strofic are o frecvență ridicată în Banat, ceea ce-l determina pe Bartók să considere acest grai (nu dialect cum îl denumește el) — „al refrenului“ ; poate fi întîlnit însă și în alte zone folclorice românești. Locul refrenului strofic este totdeauna final :

E. C., st. citat



[1] Brăiloiu, Constantin, st. citat, pag. 104.
[2] Comișel, Emilia, st. citat, pag. 138.
[3] Brăiloiu, Constantin, st. citat, pag. 110 ; Comișel E., st. cit., pag. 138.

În cîntecul propriu-zis, modern și nou, frecvența refrenelor este mai mare decît în straturile vechi ; este cunoscută tendința de amplificare a frazei în cîntecele mai recente ; de asemenea, pătrunderea melodiilor de dans în repertoriul vocal este însoțită de apariția unor refrene ce rezultă din faptul că nu întotdeauna silabele versului concordă cu numărul timpilor din melodia de joc.

8. **Inlocuirea versurilor.** Se poate produce pe unul sau două rînduri melodice și concordă cu structura și dimensiunea versurilor înlocuite. Se caracterizează prin repetarea unor silabe specifice : *Tra la la la la la la, Hai li li li li li li, Ia le le le le hai la la, Și-a le le le le le le* etc. Prin aceasta se deosebește, în primul rînd, de pseudo-refren, a cărui structură metrică este asemănătoare cu a refrenului. Înlocuirea de vers apare atît la începutul, cît și la mijlocul sau sfîrșitul strofei melodice. Pot fi înlocuite și fragmente de vers : „*Hai li, li, mîndrelor mele*“. Ea poate fi generată de :

— scurtimea textului față de dimensiunea strofei melodice ;

— pregătirea interpretului pentru a începe versul propriu-zis al cîntecului ;

— fantezia interpretului care simte necesitatea unei variații.

În unele cazuri, înlocuirea de vers se poate permanentiza, apărînd la loc fix în toate strofele melodice ; alteori, toate versurile strofei melodice pot fi înlocuite.

LEGĂTURA DINTRE VERS ȘI MELODIE SUB RAPORTUL CONȚINUTULUI

O trăsătură a folclorului românesc este relativa independență a textelor față de melodii și invers. Această caracteristică, proprie creației orale românești, îl determina pe Bartók să afirme că — „melodia și textul nu alcătuiesc un tot nedespărțit“ ; totodată, el făcea comparația cu creațiile altor popoare unde — „ajunge să amintești cuvintele de la începutul unui cîntec și fiecare va ști numaidecît despre ce melodie este vorba“[1]. Același mare admirator, culegător și cercetător al folclorului nostru muzical își dădea seama că această libertate nu se manifestă decît în cuprinsul uneia și aceleiași categorii ; există, deci, și unele limite.

Am constatat anterior că gruparea rîndurilor melodice (frazelor muzicale) în strofe melodice (perioade) nu corespunde cu o anumită grupare a versurilor (care, așa cum am văzut, nu formează strofe) ; este încă un aspect al raportului mobil dintre poezie și muzică. „Întîlnirea elementelor poetice și muzicale nu ar putea surveni decît din întîmplare“[2] ; există, deci, o relativitate între combinațiile muzicale și poetice, care pot fi însă analoge. O asemenea *relativă independență între cele două elemente nu face decît să îmbogățească legăturile și structurile ce iau naștere în interiorul fiecărui element* ; astfel apar și fenomenele de versificație, la care

---

[1] Bartók, Béla, *Scrieri mărunte*..., pag. 18 ; marele muzician relatează următoarea întîmplare : „Cînd am ținut în 1914 la Budapesta o conferință despre cîntecul popular românesc, cu ilustrații cîntate de țărani români, am fost nevoit, cînd doream să mi se cînte o anumită melodie, să le-o fluier mai întîi încet“.

[2] Brăiloiu, Constantin, st. citat, pag. 47.

ne-am referit în subcapitolul anterior. Prin acestea se întregește contopirea firească dintre muzică și poezie, care are, ca prim fundament, tiparul stabil al versului cîntat.

Caracterul preponderent vocal al folclorului nostru izvorăște tot din sincretismul *muzică-poezie*. Simultaneitatea manifestării celor două componente nu se realizează decît pentru a exprima un conținut, a crea anumite imagini. Diferențierea pe genuri a creației orale se face avînd în vedere atît funcția, cît și conținutul exprimat ; nu înțelegem prin conținut numai tematica textului, ci tocmai imaginile create din contopirea muzică-poezie ; astfel se poate explica și libertatea circulației textelor și melodiilor în cadrul unui gen sau al unei specii. O poezie lirică (de dor) nu poate fi cîntată decît pe o melodie corespunzătoare : doină, cîntec propriu-zis ; un text de colind numai pe o melodie de colind (din zona respectivă). Asocierea dintre un anumit text și o anumită melodie devine cîteodată stabilă : este vorba atît de unele cîntece ceremoniale (funebre, nupțiale de primăvară și vară, unele colinde), cît și de cîntece mai noi, în care un text presupune o anumită melodie ; motivele sînt diferite : la prima categorie — o îndelungată conviețuire a celor două componente, la a doua categorie — o intensă popularitate.

În constituirea genurilor, procedeele compoziționale și mijloacele de expresie ale muzicii și ale poeziei concură într-un mod diferențiat. Folcloriștii susțin că, de pildă, în balade se impune poezia, muzica se subordonează desfășurării epice care se evidențiază din text. Aici, nonrepetării versurilor (cu excepția finalurilor de episoade) îi corespunde strofa melodică „elastică" din care își fac apariția variațiile melodice ; melodia urmează cursul recitării, creîndu-se, astfel, recitativul epic. În doine și în cîntecele propriu-zise interjecțiile apar tocmai pentru evidențierea unui anumit conținut (de dor, de jale, de dragoste). Dar, preferința pentru anumite procedee compoziționale, mijloace de expresie și particularități de limbaj, va putea fi urmărită prin abordarea fiecărui gen în parte.

Bibliografie

1. Bartók, Béla, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească* — adunate și traduse de C. Brăiloiu, București, 1937.
2. Bîrlea, Ovidiu, *Poetică folclorică,* București, Editura Univers, 1979.
3. Brăiloiu, Constantin, *Versul popular românesc cîntat,* Opere, vol. I, București, Editura Muzicală, 1967, pag. 15—116.
4. Ciobanu, Gheorghe, *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc,* Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, București, Editura Muzicală, 1974, pag. 14—33.
5. Comișel, Emilia, *Contribuție la cunoașterea formei arhitectonice a muzicii populare. Melodii cu refren : cîntecul propriu-zis,* Studii de muzicologie, București, Editura Muzicală, 1970, pag. 135—174.
6. Comișel, Emilia, *Folclor muzical,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
7. Constantinescu, Nicolae, *Rima în poezia populară românească,* București, Editura Minerva, 1973.
8. Fochi, Adrian, *Estetica oralității,* București, Editura Minerva, 1980.
9. Kahane, Mariana, *Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cîntecul popular românesc,* Revista de etnografie și folclor, tom. 11, nr. 2, București, 1966.

10. Nicola, Ioan R., Szenik, Ileana, Mîrza, Traian, *Curs de folclor muzical,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1963.
11. Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
12. Vicol, Adrian, *Contribuții la studiul structurii arhitectonice a melodiilor cu refren,* Revista de etnografie și folclor, Tom. 11, nr. 4, București, 1966.

Colecții de folclor citate abreviat :

1. P. C., Al. Amz. = Carp, Paula și Amzulescu, Alexandru, *Cîntece și jocuri din Muscel,* București, Editura Muzicală, 1964.
2. I. C. = Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești,* București, Editura Muzicală, 1960.
3. E. C. = Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor,* București, Editura Muzicală, 1964.
4. Gh. M. = Mihalcea, Gheorghe, *Pe buhaz de mare* (folclor onrd-dobrogean, studiu introductiv și transcriere muzicală de Gh. Oprea, introducere de Al. Amzulescu), Tulcea, 1980.
5. T. M. = Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor,* București, Editura Muzicală, 1974.
6. T. M., ș.a. Mîrza, Traian — Szenik, Ileana, Petrescu, Gheorghe — Dejeu, Zamfir — Bejinariu, Mircea, *Folclor muzical din zona Huedin,* Cluj-Napoca, 1978.
7. Gh. O. = Oprea, Gheorghe, *100 melodii populare,* București, Conservatorul „C. Porumbescu" — (vol. litografiat), 1980.

B. RITMUL

NOȚIUNEA DE RITM. DELIMITĂRI

Se știe că ritmul nu este numai muzical. Ritmul „este un atribut al vieții“[1]. Așa se explică de ce a intrat în preocupările filosofice, istorice, psihologice, matematice, astronomice, estetice, filologice, etnologice, muzicologice etc. ; dacă inițial era identificat cu mișcarea, mai tîrziu Platon a precizat că „ritmul este ordinea mișcării“[2]. Noțiunea de ritm s-a adaptat diferitelor domenii științifice și artistice. Pentru unii muzicieni ritmul a însemnat „ordine și proporție în spațiu și timp“ (Vincent d'Indy), „acțiune în spațiu“ (Paul Hindemith) sau structurare (dispunere) a duratelor sonore“[3]. Totuși, constată Constantin Brăiloiu, „dintre toate elementele muzicii, nici unul nu a suscitat atîtea controverse și nu a dat pretext la mai multe speculații ca ritmul“ (3, p. 239).

Cercetările moderne (10 p. 20) scot în evidență conținutul estetic, emoțional al ritmului artistic, ce poate fi — în funcție de specificul fiecărei arte — temporal sau spațial. „Ritmul muzical este un fenomen complex, rezultînd din desfășurarea în timp (organizată și conjugată după cerințele artistice) a tuturor elementelor care, în sinteza lor, alcătuiesc muzica“ (10, p. 46). Se face distincția între ritmul propriu-zis (succesiunea tuturor duratelor) și metru (cadrul pe care se brodează ritmul). Dar „dacă măsura (metru) este subordonată ritmului, inversul nu este posibil... ; o muzică ritmată poate să existe și fără măsuri“[4] ; ultima afirmație se probează evident, atît în cantus planus, cît și în parlando-rubatoul folcloric.

În folclor, ritmul este rezultatul *caracterului sincretic al manifestărilor*. Din această cauză, ritmul muzical nu poate fi studiat decît în ansamblul relațiilor sale firești cu ritmul versului și cel coregrafic[5], întrucît sincretismul folcloric este organic, implicînd simultaneitatea *elaborării* artistice. În folclor, ritmul este *elementul comun și unificator*.

Pe de altă parte, structurile ritmice folclorice sînt determinate funcțional. Ele poartă amprenta locului și timpului în care se desfășoară, constituie și un criteriu de diferențiere al categoriilor folclorice. Există însă și structuri asemănătoare și chiar identice mai multor genuri. De pildă,

---

[1] Wilems, Edgar, *Le rythme musical*, Etuden Psichologiques, Paris, Ed. Presses Universitaires de Paris, 1954, p. VII.

[2] Platon, Legile, 665 A (10, 6).

[3] *Encyclopédie de la Musique*, Paris, Ed. Fasquelle, 1958, p. 805.

[4] Dumesnil, René, *Le rythme musical*, Paris, Ed. la Colombe, 1949 (10—48).

[5] Aceasta nu înseamnă că *fiecare* creație folclorică reunește elemente ale celor trei arte.

s-au constatat numeroase formule ritmice comune atît dansurilor, cît și colindelor de pe întinsul țării noastre ; înrudirea aceasta ritmică se explică prin originea lor comună „cu mii de ani în urmă, pe vremea cînd dansul, poezia și muzica erau nedespărțite în manifestările omului“ (6, p. 94). Cel mai edificator exemplu în această privință îl constituie folclorul copiilor, foarte unitar și repetînd stadii de dezvoltare din perioada copilăriei omenirii ; iar, „la baza identității ritmului copiilor stă ca element indispensabil mișcarea“ (15, p. 189). Originea sistemului aksak este în dans, iar ritmul unor cîntece rituale este determinat de mersul ceremonios.

Specialiștii (6, p. 12) au remarcat, de asemenea, că valoarea totală de 8 a seriei ritmice este cea mai constantă în întregul nostru folclor[1] (muzical, coregrafic, poetic). Se consideră a fi provenit din versificația latină, dar și ca o moștenire a sincretismului primar. Deci, „valoarea totală de 8 se acoperă cu înțelesul unui tipar ce ține de *matricea stilistică*, ea însăși o constantă, cu efecte modelatoare, ce se imprimă tuturor creațiilor artistice și chiar vieții unui popor“ (12, p. 247). Totodată, valoarea totală de 8 este cea mai firească „entitate ritmică“ în întreaga creație populară universală ; rezultă de aici că poporul român păstrează acest arsenal ritmic fundamental, pe care-l adaptează continuu propriei spiritualități, înclinației sale pentru varietate stilistică.

CRITERII DE SISTEMATIZARE

Preocupările pentru sistematizarea ritmului folcloric s-au intensificat relativ tîrziu, atunci cînd în fața etnomuzicologilor s-a ivit dificultatea încadrării acestuia după normele cunoscute ale ritmului apusean[2]. S-a constatat că ritmul folcloric trebuie privit din unghiuri de vedere diferite față de cel studiat prin teoria clasică. Pe de altă parte, unui material extrem de bogat și variat cum este folclorul românesc, care prezintă și numeroase „suprafețe de contact între sisteme“ (formule ritmice identice sau asemănătoare mai multor genuri), nu i s-a putut găsi un singur criteriu de sistematizare (14, p. 126).

1) Unii specialiști (14, p. 126 ; 12 p. 234), plecînd de la realitatea că folclorul nostru, „păstrează încă puternic consecințele structurale ale unor legături sincretice străvechi“ și, luînd în seamă și conceptul despre ritm al celor vechi, de pildă Aristoxen, care considera ca materii ale ritmului numai artele numite muzice : muzica, poezia, orchestica (dansul) — susțin că, după *natura* sa, ritmul popular este : *coregrafic*, *silabic* (parlando, prozodic) și *muzical*.

2) După *forma*[3] *sa de bază*, ritmul este : *măsurat*[4] (giusto), *liber* (rubato).

---

[1] În ritmul de dans există un număr mai mic de formule și cu valoare totală de 6 sau dublul acesteia ; în folclorul copiilor se întîlnesc și serii valorînd 6 sau 4, dar sînt mai slab reprezentate ; versul de 6 silabe este mai rar întîlnit astăzi, de asemenea, după unii (15, p. 200) tiparu lde 7 și 5 silabe.

[2] O notare adecvată a melodiilor parlando, care să țină seama de gruparea bisilabică, indică Bartók în *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara — Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, București, 1937, p. 8 (el recunoaște unele împărțiri greșite ; în această privință, dă culegerea bihoreană — 1913).

[3] După clasificarea lui Mocquereau, A., *La nombre musical gregorien*, ou rhythmique grègorienne, tome I, Rome — Tournai, 1908, (12—233).

[4] După alții *măsurabil* (10—212).

De altfel, unii termeni, ca *parlando-rubato* sau *giusto-silabic*, utilizați astăzi frecvent în etnomuzicologie, explică tocmai asocierea celor două componente : *natura ritmului* și *forma sa de bază*.

3) Avînd în vedere criteriile de mai sus, precum și *criteriul funcțional-structural*, cercetătorii (1 ; 2 ; 3 ; 4 ; 7 ; 12 ; 13) au identificat și codificat unele sisteme și tipuri ritmice din folclorul românesc :

— ritmul copiilor ;
— ritmul de dans (orchestic)[1] ;
— ritmul aksak ;
— ritm giusto-silabic ;
— ritmul parlando-rubato, rubatoul vocal-instrumental și instrumental ;
— ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios ;
— ritmul apusean[2].

Aceste ritmuri se întîlnesc și în folclorul altor popoare, iar unele au o răspîndire universală sau cvasi-universală ; ele diferă însă de la un popor la altul, în special prin modalitățile de combinare a formulelor, prin corelarea cu celelalte elemente folclorice, ca și prin stadiul actual de evoluție ; de pildă, o parte din ele au fost atestate — uneori sub formă de relicve — și la unele popoare apusene.

Funcționalitatea folclorului determină, la rîndul ei, și unele criterii secundare.

a) *Sursa de execuție* — vocală, vocal-instrumentală, instrumentală — poate condiționa constituirea unor particularități ritmice. Majoritatea sistemelor și tipurilor sînt, prin excelență, vocale : ritmul copiilor, ritmul giusto-silabic, ritmul parlando-rubato, ritmul acomodat mersului ceremonios ; aceasta nu înseamnă că muzica jocurilor, interpretată astăzi mai mult instrumental, nu prezintă formule ritmice asemănătoare cu ale colindelor (dar acestea derivă, așa cum arătam anterior, dintr-o bază comună), iar unele doine pot fi cîntate atît vocal, cît și instrumental — în ambele situații ele adaptîndu-se surselor de execuție.

b) *Modul de interpretare* — colectiv sau individual — are consecințe asupra aspectului general al desenului ritmic și, chiar, asupra formei de bază a ritmului (măsurat sau liber). O cîntare colectivă monodică, din necesități de sincronizare, evită în general melismele, este mai mult silabică ; o interpretare individuală favorizează improvizația și o bogată ornamentație. Două sisteme ritmice, giusto-silabic și parlando-rubato, se deosebesc, în special, din acest punct de vedere. Aceasta nu înseamnă că, printr-o practică îndelungată, anumite cîntece rubato nu pot fi interpretate de către grup într-o perfectă sincronizare ; este vorba de acele cîntece cu o maximă „putere de solidaritate", intrate adînc în conștiința unei anumite colectivități.

Prin perspectiva diacronică, se poate explica și înrudirea dintre unele sisteme ritmice : originea choreică a ritmului giusto-silabic al colindelor și apoi desprinderea din acesta a parlando-rubatoului. Unor anumite etape de dezvoltare social-culturale le corespund mai bine anumite cate-

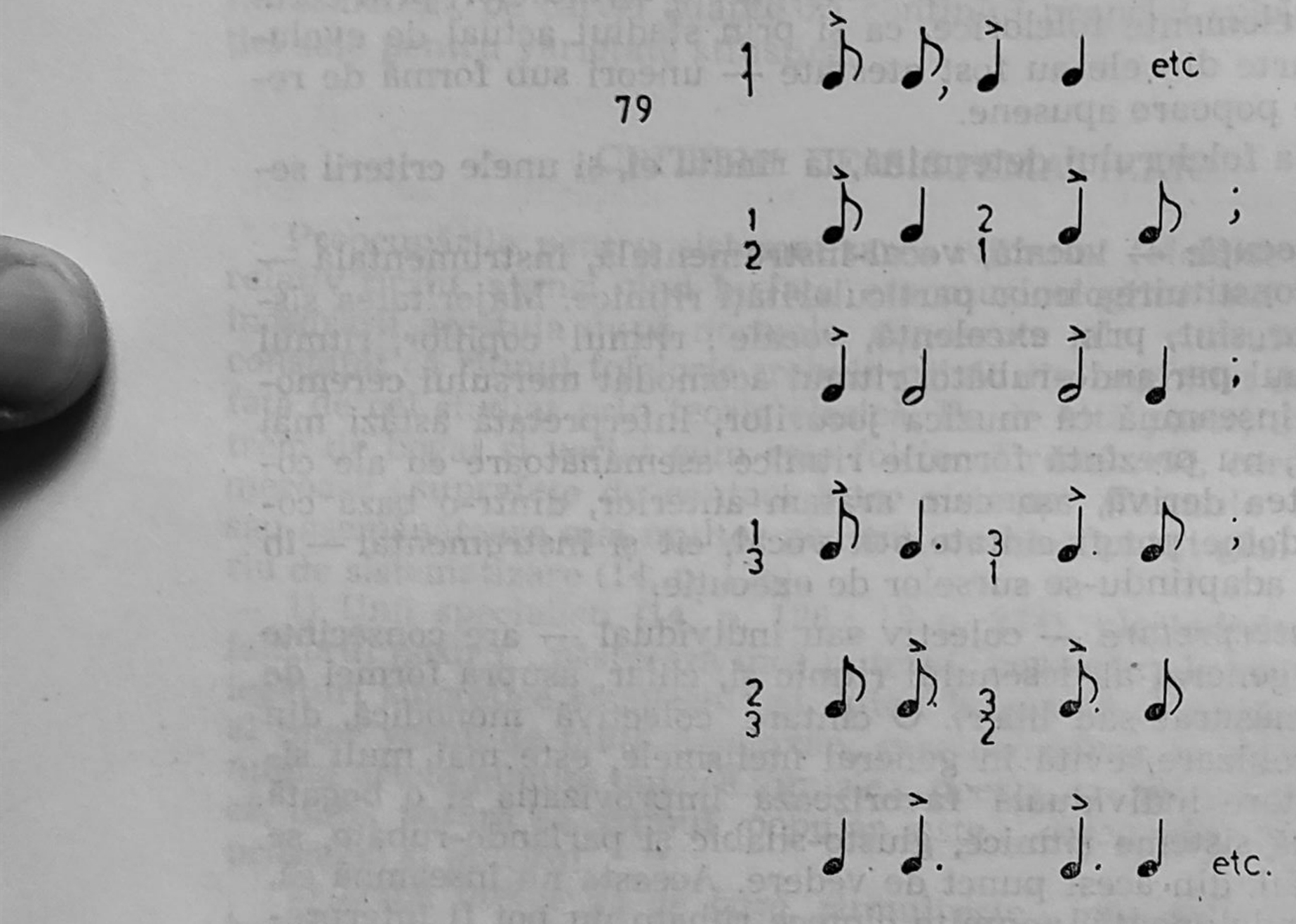
---

[1] De la orchesis (în greacă veche — dans).
[2] Divizionar (7), metric (10).

gorii. În evoluția folclorului românesc se poate vorbi despre trei categorii care au dominat cultura populară : „*colindele pentru epoca obștei patriarhale, cîntecul epic eroic pentru evul mediu și cîntecul liric pentru epoca modernă*“[1]. Aceasta nu exclude posibilitatea existenței simultane, în diferite etape, a mai multor categorii folclorice, printre care și unele în ritm rubato, apărute în timpuri străvechi — doinele, semnalele instrumentale etc.

Între structura ritmică inițială și interpretare există o strînsă interdependență. *Duratele reale* (rezultate prin interpretare) modifică, prin repetarea de către același individ sau la nivelul unei colectivități, sistemul *duratelor virtuale* (sistemul ritmic). „Generalizarea maximă a practicii vii și îndelungate se traduce prin concretizarea unor sisteme ritmice“ (16 p. 61).

Un sistem ritmic se definește, în primul rînd, printr-o anumită raportare cantitativă (de durată) și calitativă (de intensitate) a valorilor, caracterul și viteza mișcării (limitele acesteia) ; raportul dintre unitățile de timp, dintre metru și ritm, divizibilitatea sau indivizibilitatea unităților de timp ; structuri ritmice specifice.



Pe lîngă formele ritmice asemănătoare („suprafețe de contact“[2]) mai multor sisteme, au fost remarcate de către folcloriști (7, p. 128) și unele trăsături generale comune : majoritatea sînt bicrone, avînd la bază 2 (rar 3) unități de timp, formulele ritmice, de obicei, au o structură binară, lipsesc de regulă anacruzele propriu-zise (ce nu trebuie confundate cu anacruzele „șoptite“), predomină valoarea totală de 8.

---

[1] Pop, Mihai, Ruxăndoiu Pavel, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, pag. 71.

[2] Brăiloiu, Constantin, *Ritmul copiilor*, Opere I. București, Editura Muzicală, 1967, pag. 145.

RITMUL COPIILOR[1]

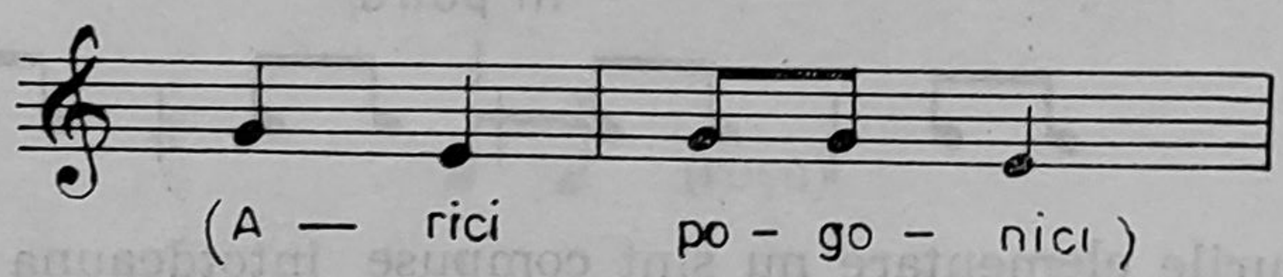
În folclorul copiilor, ritmul este elementul predominant, întrucît manifestările vocale presupun, de multe ori, mișcarea. Ritmul copiilor se încadrează într-un *sistem specific;* ceea ce nu înseamnă că în folclorul copiilor nu întîlnim și alte ritmuri : de dans, aksak, apusean (acesta din urmă pătruns în special prin intermediul grădiniței și al școlii). „De asemenea — remarcă Brăiloiu în studiul său *La rythmique enfantine* (2, p. 122) — rămîne o îndoială serioasă în privința naturii propriu-zis copilărești a ritmului nostru" ; „...s-au descoperit, în diferite locuri de pe glob, foarte îndepărtate unele de altele (Bosnia, Kabilia, Africa Neagră, Taivan) piese în ritm copilăresc care nu privesc deloc pe copii : narative, rituale, magice etc.".

Ritmul copiilor este vocal, dar nu implică neapărat muzica ; „duratele nu provin în nici un fel din natura silabelor. Scurtimea sau lungimea lor nu are altă justificare decît locul pe care-l ocupă aceste silabe într-un dispozitiv ritmic, care s-ar părea a fi prestabilit". În cercetarea pe care a întreprins-o asupra ritmului copiilor, Brăiloiu a fost cel mai mult surprins de așezarea imuabilă a accentelor în interiorul construcțiilor ritmice, în ciuda uriașei răspîndiri a sistemului și accentuării multiple din diferite graiuri ; în același studiu el arăta că sistemul își are originea dacă nu în dans, într-o mișcare regulată, cu care se înrudește. Contribuții mai recente subliniază rolul mișcării în generalizarea sistemului : „acomodarea diferitelor limbi, cu accente metrice diferite, la schema universală a ritmului copiilor se explică prin trecerea pe prim plan a accentului ritmic determinat de mișcare" (15, p. 190).

Principiile sistemului, așa cum au fost enunțate de Constantin Brăiloiu, sînt următoarele :

1. Duratele se grupează două cîte două, compunînd serii de lungimi variabile : 2, 4, 6, 8, 10, 12, cea mai frecventă este seria cu valoarea totală 8 (8, p. 40).

2. Seriile, ca și orice cuplu binar, încep cu accent ; pot avea loc, deci, unele necoincidențe ale accentelor metrice cu cele ale vorbirii obișnuite :



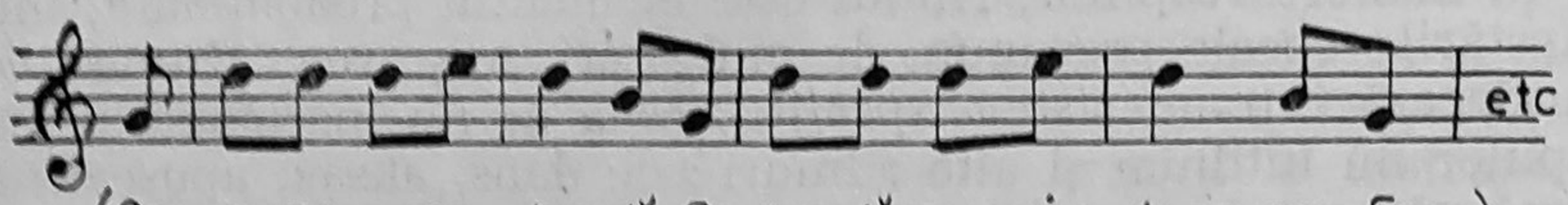
3. Durata totală a seriilor se măsoară cu o „unitate primă", exprimată sau subînțeleasă, pe care o notăm cu optime ; indiferent de numărul real al silabelor, valoarea globală a seriei reiese din numărul optimilor.

4. În cadrul unor „strofe ritmice" se pot amesteca serii inegale (heterocrone) ; uneori se pot înșirui și serii heteromorfe (cu structuri interne deosebite), atît izocrone cît și heterocrone.

5. Seriile pot fi precedate de anacruze ; în interiorul piesei durata anacruzei se preia din durata seriilor, numai seria de început poate fi su-

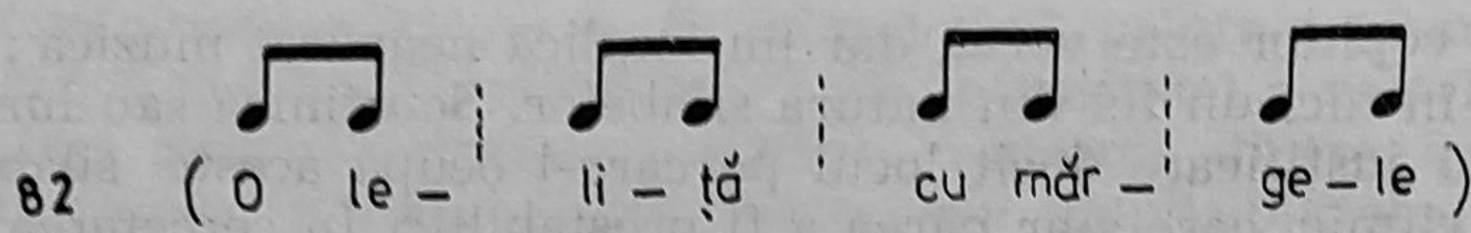
[1] Începem cu acest sistem pentru că este edificator în privința caracterului sincretic al ritmului folcloric — în continuare vom urma, pe cît se poate, același principiu, precum și pe cel funcțional și al înrudirii dintre sisteme.

pranumerară ; deci, pot apărea anacruze la sfîrșitul oricărei serii sau oricărei fracțiuni catalectice :

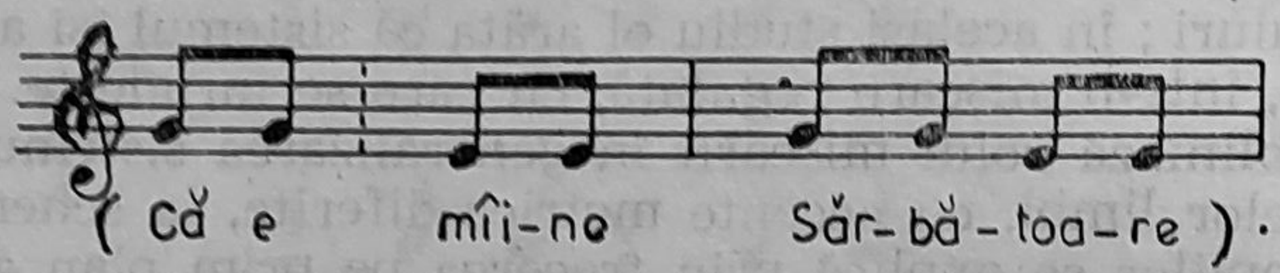
81 

Cea mai frecventă dintre serii durează 8 silabe scurte normale sau 8 optimi ; deci, considerînd suma globală a duratelor și nu numărul real al silabelor, o vom numi serie cu valoarea 8.

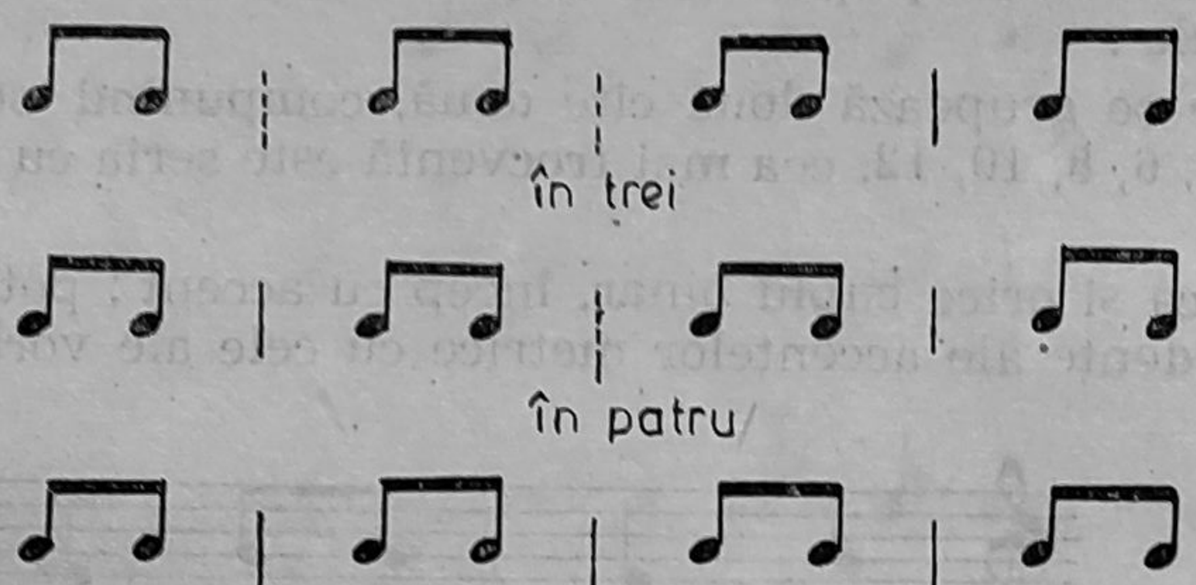
O primă situație avem cînd numărul silabelor coincide cu valoarea totală :

82 

Avem de-a face cu o serie nefracționată, pentru că alteori pot apărea, după orice cuplu, fracționările :

83 

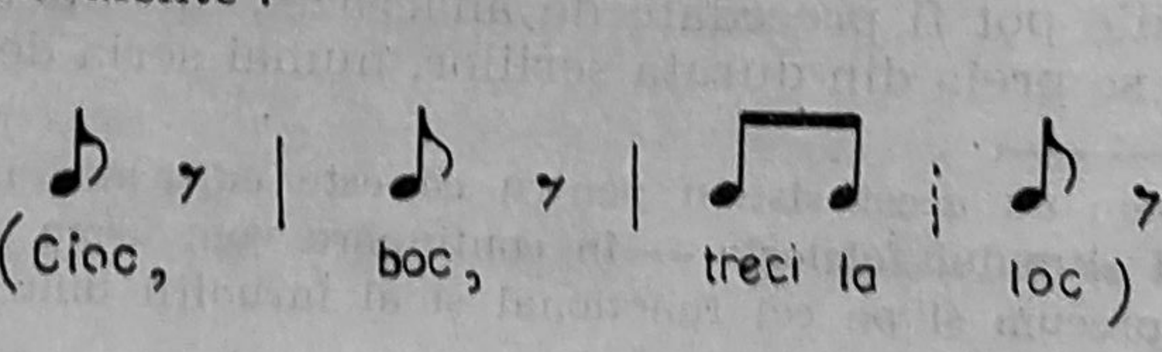
De asemenea, seriile pot fi fracționate în două,

84 

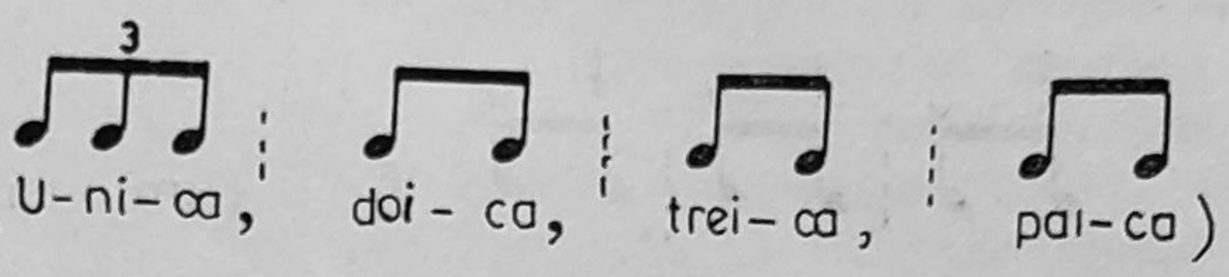
Cuplurile elementare nu sînt compuse întotdeauna din două valori egale ; mai pot fi :

85

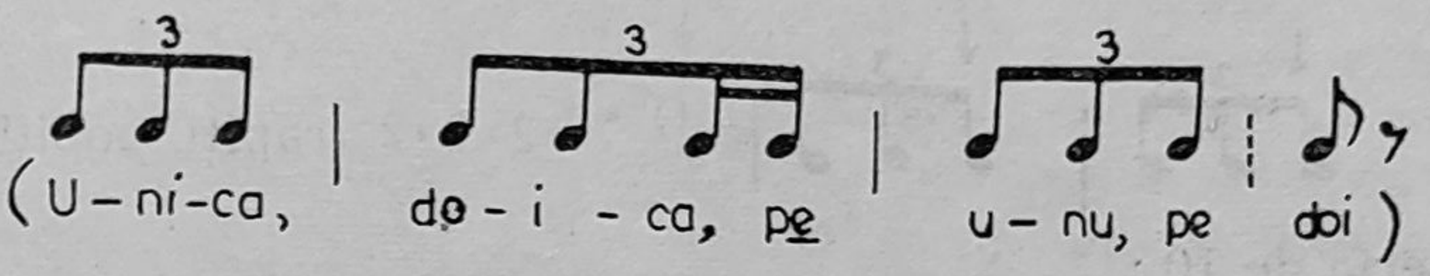
Atît seriile cît și fracțiunile lor pot fi catalectice, silabele absente notîndu-se cu pauze echivalente :

86 

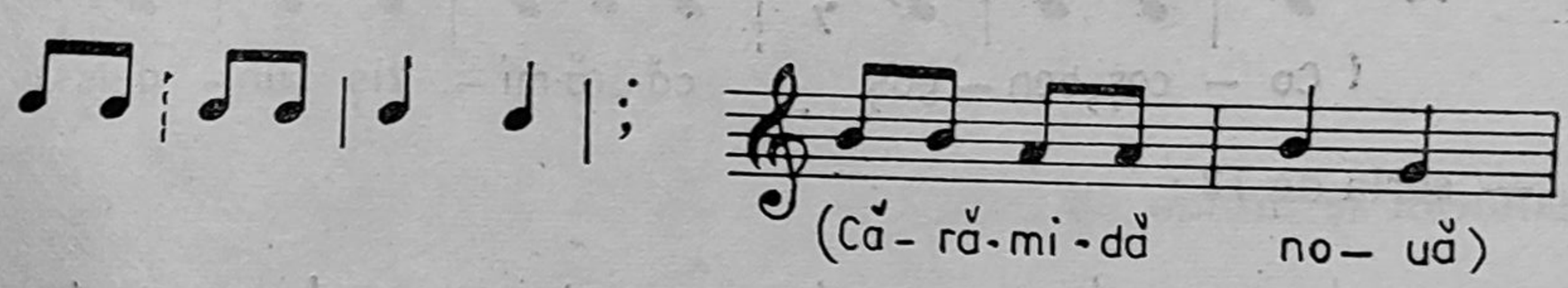
În compartimentele cu valoarea 2 ale seriei pot intra și trei unități :

87 

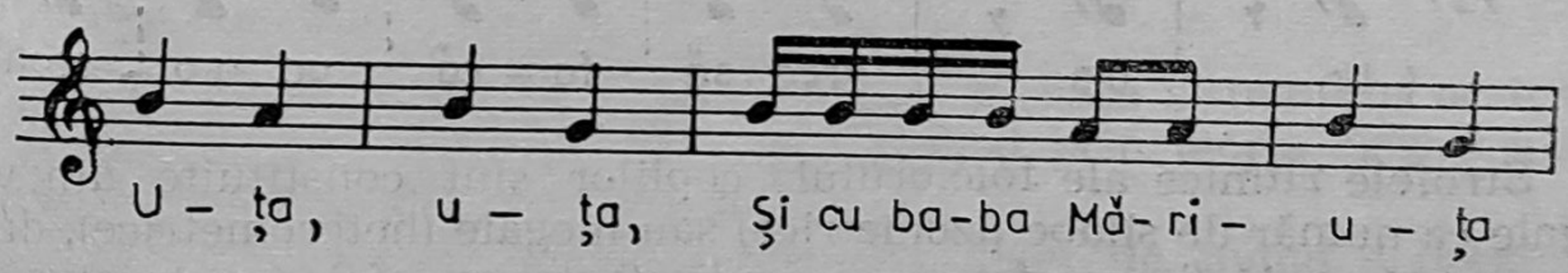
Uneori se poate divide chiar una din duratele trioletului, făcîndu-și loc o scurtă anacruză :

88 

Chiar dacă este cea mai frecventă, optimea nu este singura unitate de timp ; alături de ea vom întîlni pătrimea, combinația cea mai răspîndită fiind :

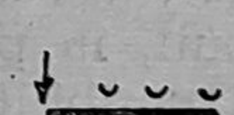
89 

Rar poate apărea și grupul de 4 șaisprezecimi :

90 

În afară de seria cu valoarea 8, sistemul mai cunoaște (8, p. 41) seria de 2, care nu apare niciodată autonom, ci, de obicei, la sfîrșitul perioadelor literare :

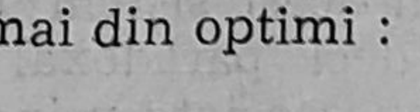
(roșu)

91  (ieși afară !)

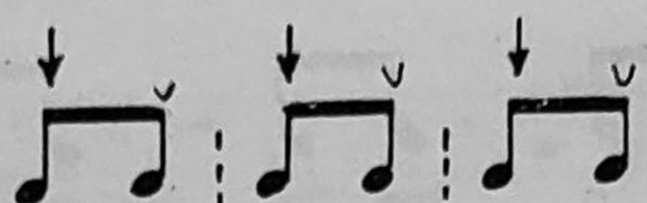
— seria de 4', alcătuită numai din optimi :

(Sări în grindă)

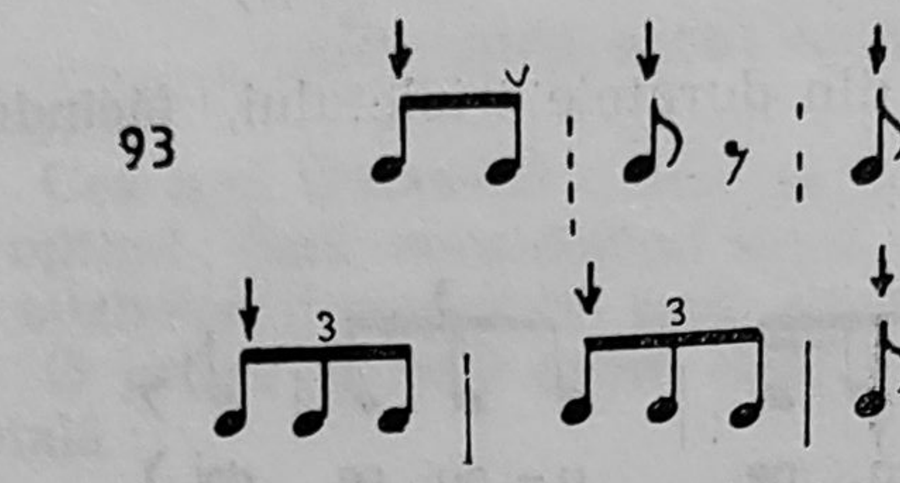
sau

92  (poc, poc)

— seria de 6' — fracționată sau nefracționată, catalectică sau acatalectică :



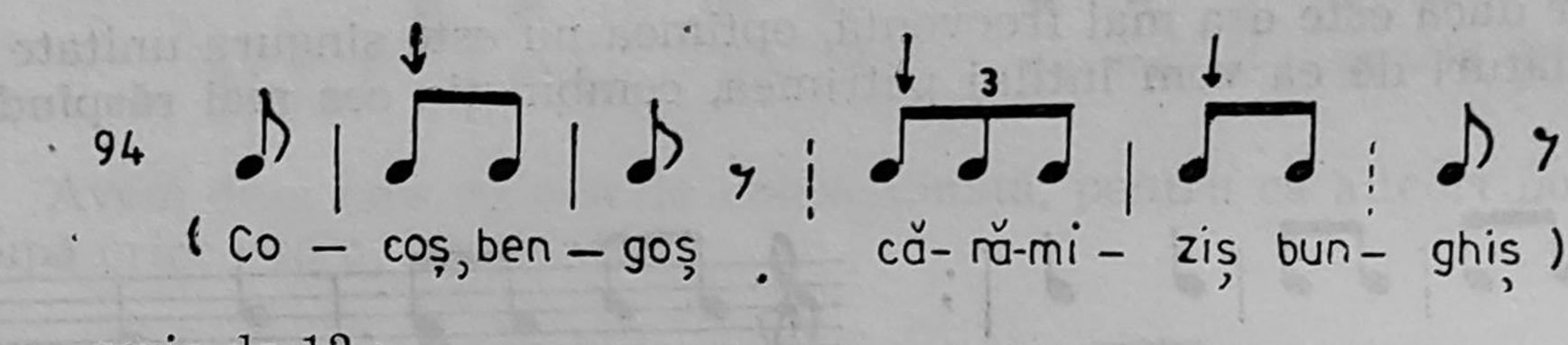
6 (Am o călimară)



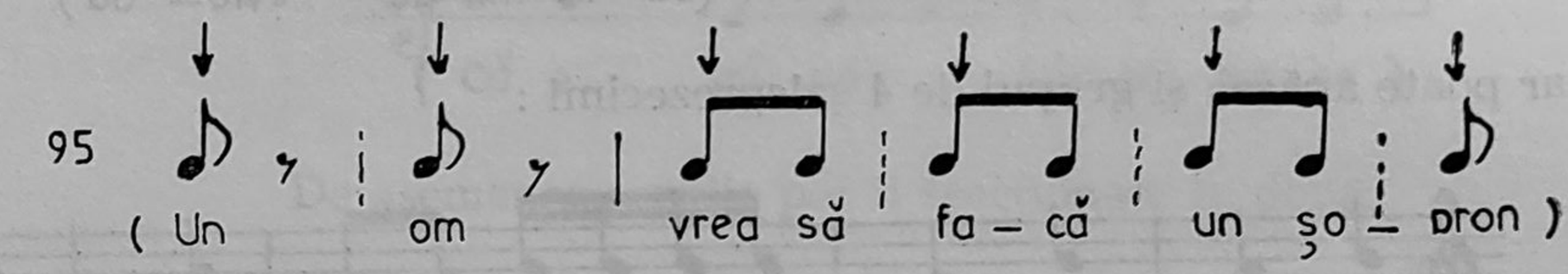
93 4 + 2 (Dorobanț, clanț)

2 + 2 + 2 (rapiți, popiți, nod)

— seria de 10 :



— seria de 12 :



Strofele ritmice ale folclorului copiilor sînt constituite din versuri egale ca număr de silabe (izometrice) sau inegale (heterometrice), din serii cu durată egală (izomorfe) sau inegală (heteromorfe), cu structură identică (izocrone) sau diferită (heterocrone).

RITMUL DE DANS

Ritmul dansurilor noastre populare a fost inițial inclus de către teoreticieni, datorită formei sale precise, în cadrul sistemului ritmic așa-numit distributiv ; la aceasta a contribuit, în primul rînd, gruparea preponderent binară a formulelor sale și posibilitatea de a fi încadrat după mai vechile principii cunoscute ale sistemului ritmic apusean (după unii distributiv, divizionar sau metric — (14, p. 129 ; 7, p. 174—180 ; 10, p. 222—226). Mai mult decît atît, în acest sistem distributiv melodiile de dans dețineau întîietatea ; apare deci paradoxal cum unui ritm primordial, cum este cel de dans, îi erau asociate principii adecvate teoriei muzicii savante.

Studii relativ recente (12, p. 229—262) demonstrează, cu suficiente argumente, că ritmul orchestic (de dans) este un sistem distinct al ritmicii populare românești[1]. Se pleacă de la realitatea că jocul popular este „cel

[1] Se are în vedere și faptul că unui număr mai mic de melodii de joc îi sînt adecvate principiile care stau la baza sistemului ritmic aksak.

care sincretizează, într-un tot, mai multe domenii de artă“ și, în cadrul acestuia, „*un rol de prim ordin îl au mișcările coregrafice*“ (s.n.) ; ritmul apare, astfel, ca *elementul unificator* al coregrafiei, muzicii și, uneori, al textelor poetice (scandate sau cîntate). Sincretismul folcloric își are (așa cum am mai afirmat), originea în perioada începuturilor, cînd „imaginea artistică consta într-un tot nediferențiat, ce implica mișcări corporale și exclamații concretizate printr-o marcată intonație muzicală“ (12, p. 234). Legăturile obligatorii inițiale s-au perpetuat și în formele evoluate, cînd diferitele fenomene artistice au putut căpăta o autonomie specifică ; astfel se explică persistența asocierii muzică-poezie în majoritatea genurilor folclorice, unele dintre acestea menținînd vechile structuri ritmice care implicau mișcarea sau dansul. Pe de altă parte, chiar dacă au existat din cele mai vechi timpuri și forme muzicale sau poetice nesincretizate, cu funcții mai întîi utilitare, genurile sincretice au fost predominante, iar dintre acestea numeroase categorii au conținut elementul coregrafic.

Ritmul de dans este corelat nu numai jocului, dar și melodiilor desprinse de el : instrumentale, vocal-instrumentale și vocale. Deci, în sistem se includ următoarele categorii (12, p. 256—257) :

— ritmul coregrafic din genul numit *joc ;*
— ritmul *melodiilor* de joc reprezentative ;
— ritmul *versurilor* strigate și scandate ;
— ritmul cîntecelor *vocale de dans* cu serii de optimi și formule cu valoarea totală de 8 ;
— ritmul *genurilor sincretice* care implică dansul ;
— ritmul unor genuri vocale, desprinse de dans, care păstrează formulele ritmului de dans[1].

Pentru înțelegerea principiilor care stau la baza sistemului orchestic, le vom raporta la principiile ritmului cunoscut prin teoria clasică a muzicii europene.

— Ritmul la care ne referim este, deci, *sincretic,* avînd o preponderență choreică, pe cînd celălalt este strict muzical. În acest tot sincretic, al ritmului orchestic, *celulele și formulele binare* sînt, în general, aceleași pentru coregrafie, melodie și strigătură ; din suprapunerea acestora rezultă un important factor expresiv, caracteristic jocului românesc — *poliritmia.*

— Trăsătura structurală cea mai constantă este *valoarea totală* a formulelor ; cea mai reprezentativă este valoarea totală de 8, mai puțin răspîndite fiind cea de 6 și cea de 12 (optimi). Ritmul „apusean“ recurge la măsuri variate (simple, compuse, binare, ternare).

— Ritmul orchestic se caracterizează printr-o variată repartizare a accentelor care, atunci cînd duratele sînt inegale, revin pulsației (valorii globale) mai lungi (ex. 141) ; în sistemul metric „apusean“ există o distribuire regulată a accentelor (în ritmul de dans prevalează accentul cu „valoare ritmică“, iar în celălalt prevalează accentul cu „valoare metrică“).

— Ritmul orchestic (de dans) este *bicron ;* duratele de bază (optimea și pătrimea) sînt în raport de 1 : 2, 2 : 1. Ritmul metric „apusean“ este monocron.

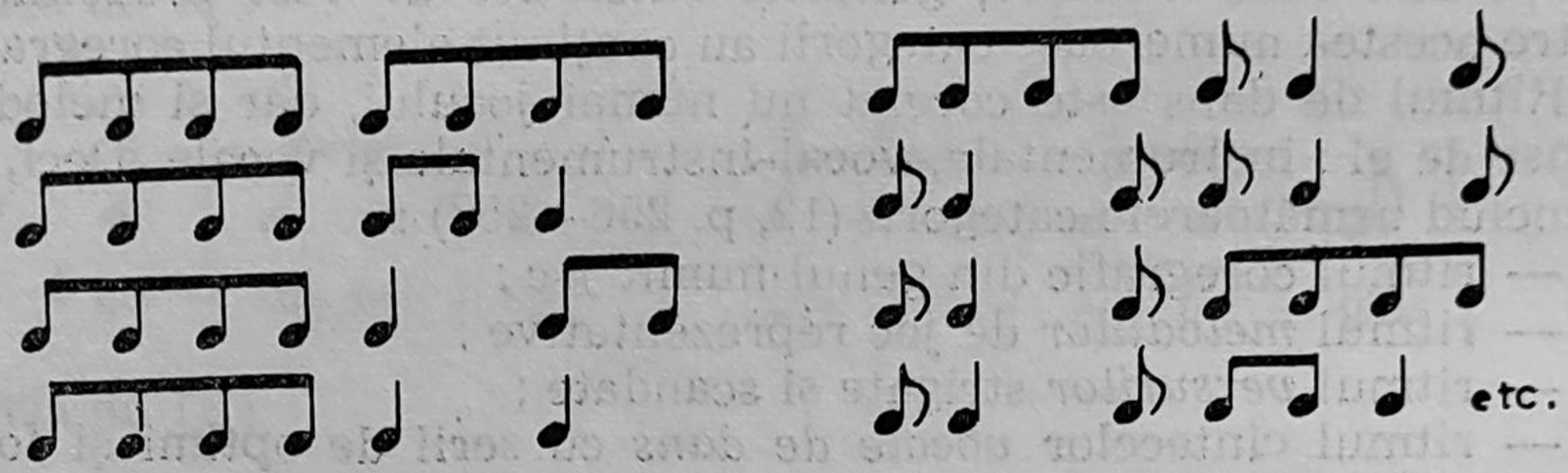
---

[1] În capitolele ulterioare se vor face precizări, privind preferința unui gen sau altul, pentru fiecare sistem.

Pentru că ritmul de dans este nou inclus în sistematica ritmicii populare românești, înțelegerea principiilor lui necesită explicații suplimentare. Mai întîi trebuie să analizăm, pe rînd, *aportul* ritmic al coregrafiei, muzicii, strigăturilor.

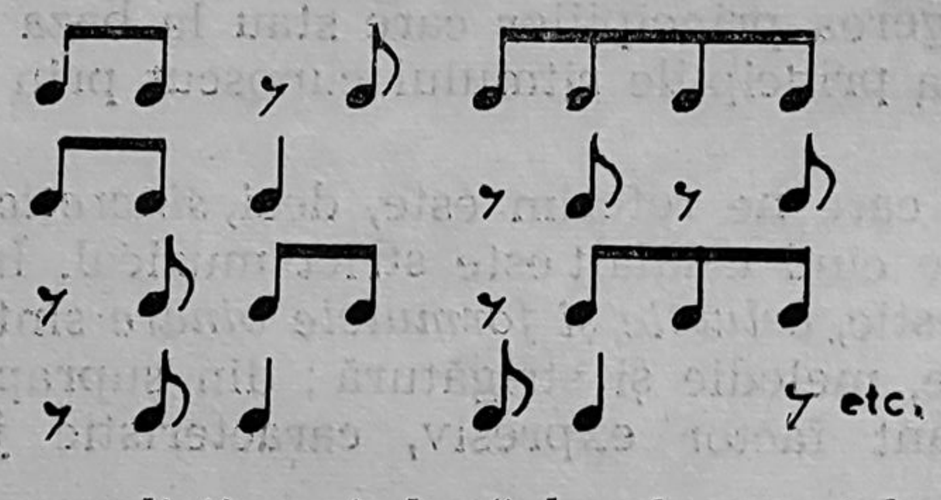
Duratele cele mai frecvente ale mișcărilor *jocului propriu-zis* sînt optimea și pătrimea, pe lîngă ele apărînd mai rar doimea, șaisprezecimea și pătrimea cu punct. Din combinarea optimii și pătrimii, pulsații de bază ale ritmului coregrafic, rezultă aproximativ 300 motive ritmice (identificate de coreologi), în care se poate constata și preferința pentru ritmul binar simplu și sincopat. Cea mai mare parte a formulelor au o valoare totală de 8 optimi (mai rar 12 optimi sau 6 optimi), ca și în ritmul melodiilor :

96



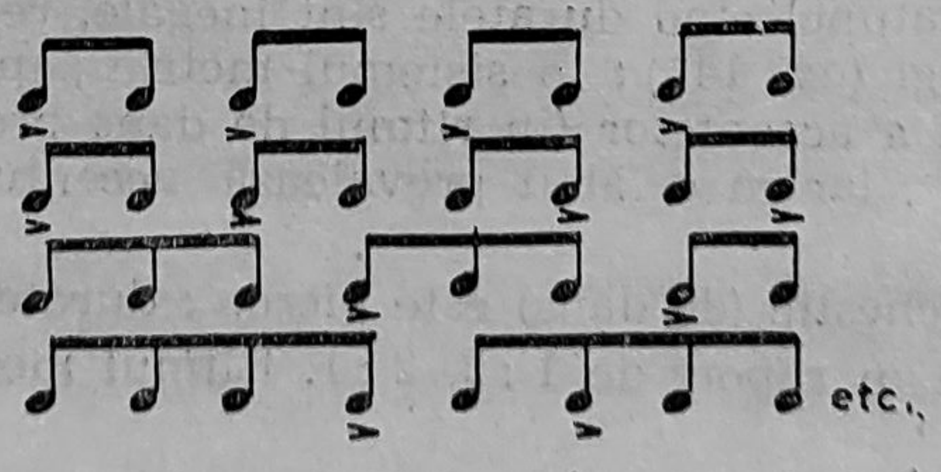
Dar bogăția ritmică a coregrafiei nu e determinată numai de numărul formulelor, ci și de marea varietate a combinațiilor acestora. În cadrul formulelor, pe locuri diferite, pot apărea pauze :

97



Formulele ritmice se disting și după locul accentelor. Dacă sînt prezente ambele unități de bază, accente primesc, de regulă, pătrimile, chiar și atunci cînd sînt mai multe într-o formulă. Într-o serie constituită numai din optimi, accentele cad uneori la intervale egale, alteori însă nu au un caracter periodic :

98

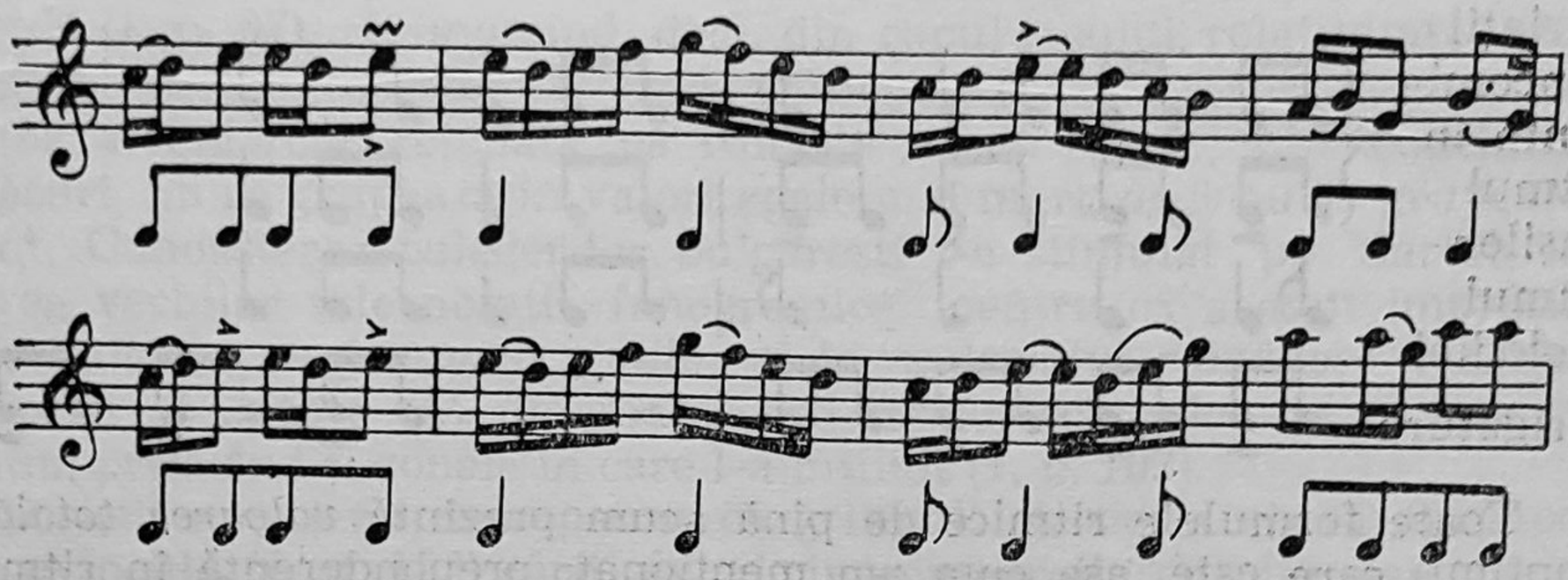


Ritmul *melodiilor de dans* nu este strict legat de toate duratele utilizate, ci rezultă din pulsații, „adică din acele valori sau grupuri de valori

ritmice, perceptibile urechii ca purtătoare de accent“[1]. Cu alte cuvinte, valorile subdivizionare nu sînt aproape niciodată independente, ci se grupează în jurul celor accentuate :

Țarina mocănească (6—90)

99



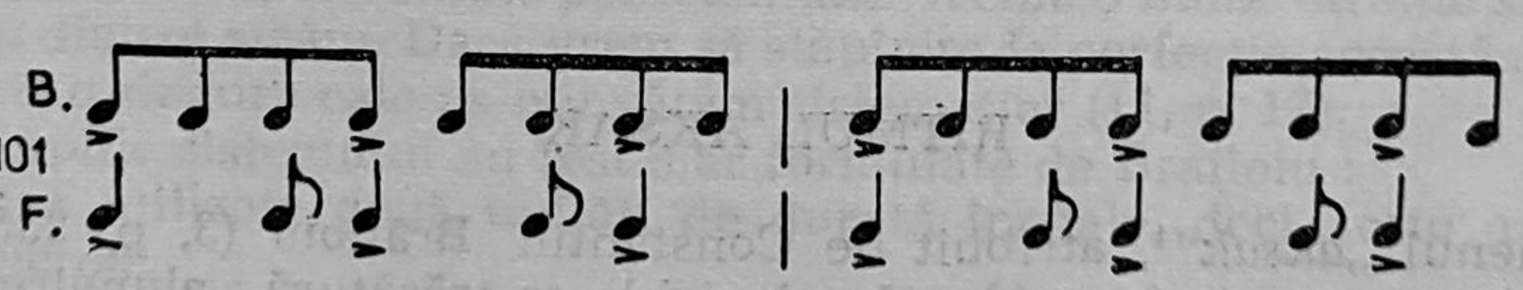
Alunelul (9 p. 51)

100

Strigătura — de comandă, de emulație și antren, uneori chiar cu rol euritmic — este considerată de specialiști ca un „aspect caracteristic folclorului (coregrafic) românesc“ (5, p. 47) ; suprapusă coregrafiei și melodiei și acoperind durata totală a seriei, strigătura vine cu accente pe timp, sincopă sau contratimp, în concordanță cu ritmul general al dansului. Față de ritmul coregrafic, versul este mai îngrădit, pentru că preferă optimile ; realizează însă, cu aceeași varietate, jocul accentelor.

Poliritmia se produce, în primul rînd, la nivelul coregrafic, fiind determinată de caracterul policinetic al jocului propriu-zis (participarea simultană dar independentă a părților corpului), de variația interpretativă sau de participarea partenerilor cu diferite formule (așa cum se întîmplă la jocurile de perechi — băieți, fete) :

101

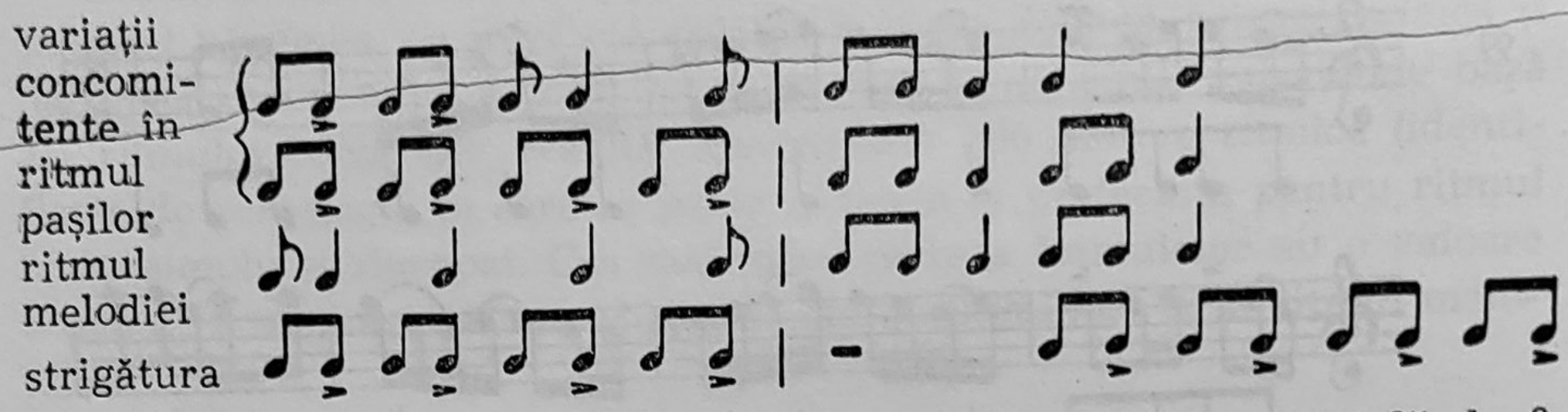


La nivel sincretic, poliritmia se amplifică ; formulele pot fi :

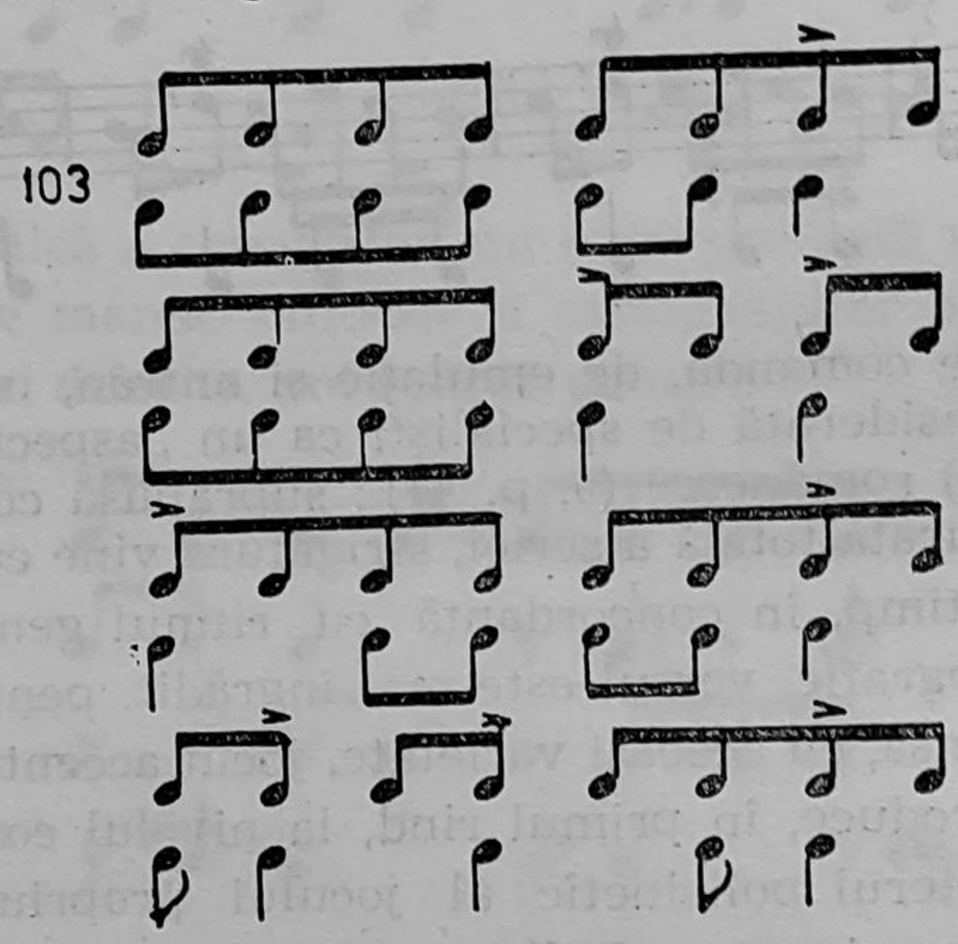
— de categorii diferite, așa cum se întîmplă la jocul *Sîrba*, unde melodia prezintă formule binare, iar dansul se desfășoară în grupe ternare ;

[1] Bentoiu, Pascal, *Cîteva considerațiuni asupra ritmului și notației melodiilor de joc românești*, București, Revista de folclor, 1956, nr. 1—2, pag. 38.

— de aceeași categorie (5, p. 412) :



Toate formulele ritmice de pînă acum prezintă *valoarea totală de 8* (optimi) care este, așa cum am menționat, preponderentă în ritmul orchestic ; chiar atunci cînd nu este concretizată sonor, optimea este presupusă. Totodată, *accentul* poate avea ca efect contopirea duratelor (de optimi), contribuind deci la generarea altor formule :



Se impun, deci, două unități de timp (pulsații ritmice) — optimea și pătrimea ; acestea sînt *„valori ritmice independente“* (12, p. 252), dar contrapunerea lor (stilistică) devine necesară.

RITMUL AKSAK

Termenul *„aksak“*[1], atribuit de Constantin Brăiloiu (3, p. 235—279) acestui sistem, scoate în evidență principala sa trăsătură : alungirea „irațională“ a uneia sau unora din duratele sale (imprimîndu-se melodiilor un caracter „șchiop“, „împiedicat“ sau „scuturat“ (3 p. 244). Primii care au sesizat acest ritm au fost cercetătorii bulgari[2] ; Vasil Stoin observa că „la aproape jumătate din cîntecele populare bulgare, valorile fundamentale

[1] Preluat din teoria muzicii turcești : *aksak* = *șchiop*.

[2] Christov, Dobri, *Bazele ritmice ale muzicii populare bulgare*, Sofia, 1913 ; Stoin, Vasil, *Bazele muzicii și ritmicii populare bulgare*, Sofia, 1927.

ale fiecărei măsuri sînt inegale, de obicei una, uneori două sau chiar trei dintre ele, prelungindu-se cu jumătate din valoarea lor". Frecvența ridicată a melodiilor cu acest ritm, în muzica vecinilor noștri, precum și faptul că primii care au perceput sistemul au fost muzicologii din această țară, l-au determinat pe Bélá Bortók să-l denumească „așa-zisul ritm bulgăresc" (1, p. 97), recunoscînd, deci, din capul locului, relativitatea termenului.

Bartók a remarcat, totodată, că valorile foarte scurte, „în cuprinsul unei măsuri, nu se grupează în valori egale mai mari, deci nu se grupează simetric". Cunoașterea culegerilor bulgărești l-a stimulat pe Bartók în revizuirea vechilor sale notații fonogramice, pentru că a avut impresia că *ar fi întîlnit „un fenomen similar și în materialul românesc"*; astfel a descoperit că „poate 5% din materialul românesc" cules de el este în acest ritm, precizînd și zonele în care l-a întîlnit (1, p. 103).

Folcloriștii noștri au demonstrat că „ritmul aksak" acoperă aproape toate provinciile (7, p. 153) țării, avînd, în comparație cu alte sisteme, o frecvență mai redusă, atît în melodiile de dans cît și în alte categorii repertoriale. Poate fi recunoscut în *melodiile jocurilor Învîrtita, Ardeleana, Fecioreasca, Bătuta, De-a lungul, Purtata* (Transilvania), *Brîul bănățean, Rustemul* (Oltenia), *Geamparale* (sudul țării), *Cîrligu* (Teleorman), în unele melodii din *repertoriul calendaristic,* cum ar fi cele de la jocul *Caprei* (Muntenia, Dobrogea, Moldova), *Ursul* (Muntenia), *Jocul cerbului* (Transilvania), *Malanca* (Moldova, Bucovina), *Drăgaica* (sudul Munteniei), din *repertoriul nupțial — Cîntecul mirelui* (în Transilvania), *Cîntecul soacrei* (Moldova), *Jocul găinii* (sudul țării), *Vestea miresii* (Teleorman), *Cadîneasca, Dologeacu, Înaintea nașului, Mărănghile* (Dobrogea), în *cîntecul propriu-zis* cu ritm de joc și, într-o măsură mai mare decît s-a crezut pînă acum, în *colinde* (Hunedoara, sud-estul Munteniei, vestul Dobrogei).

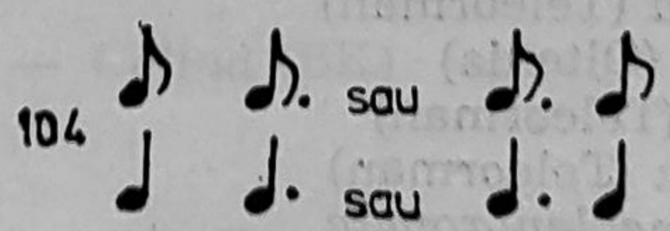
În studiul său, *Ritmul aksak,* Constantin Brăiloiu menționează că acest sistem are o largă răspîndire pe glob : la turci, greci, bulgari, albanezi, români, iugoslavi, turcmeni, armeni, berberi, tuaregi, beduini, negrii africani, în India, și, ca vestigii, în Țara Bască și în Elveția. Ulterior, a fost descoperit în Slovacia, Moravia de Răsărit (11, p. 4), la maghiari (unde Bartok sesizase că „se găsește, ca să zic așa, numai sub formă de urme (1, p. 104), la francezi și belgieni" (7, p. 153).

Așa cum susțin cercetătorii, aksakul este un *ritm natural* (1, p. 100), dovedindu-se, și în acest caz, că practica devansează teoria (3, p. 239) sau, cum afirmă un folclorist contemporan, „pentru oamenii care n-au crescut cu această muzică, ea rămîne pentru multă vreme o limbă străină sau, dacă vreți, un dialect străin. Dacă vrem să stăpînim la perfecție această „limbă", nu-i decît o singură cale : s-o învățăm sistematic" (11, p. 17).

Principiile sistemului au fost clar formulate de Brăiloiu :

— sînt utilizate două unități de durată inegale, deci, este un ritm *bicron.*

Raportul dintre unitățile de timp este „irațional", de 2/3 sau 3/2; acesta imprimă melodiilor un caracter „șchiop", aksakul fiind, deci, prin microstructurile sale, un ritm neregulat, ce rezultă din *asimetria unităților sale :*

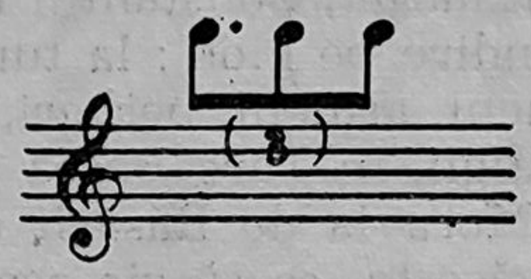


Cercetări relativ mai noi relevă existența și a altor raporturi în folclorul unor popoare (7, p. 153 ; 11, p. 11). De pildă, în unele melodii din Moravia, prin măsurarea obiectivă (cu aparate speciale) „raportul mediu dintre primul și al doilea timp poate fi redat prin cifrele 12 : 13 (mai mult, nu sînt egale nici subdiviziunile rezultate din acompaniament : „în primul timp există o tendință de a se menține raportul 1 : 3, iar în al doilea timp apare tendința de a se menține 1 : 2“).

— Aksakul, cu toată asimetria ce există între duratele sale de bază, *formează măsuri* (din grupuri elementare binare sau ternare), care, cu unele excepții, se repetă în aceleași configurații pe întreg parcursul unei melodii (ex. 142). Această *izocronie* îl determina pe Brăiloiu să deducă apartenența aksakului la domeniul coregrafic ; *succesiunii regulate îi corespunde mișcarea giusto.*

— Accentul afectează, *de preferință, unitatea mai lungă* (trăsătură ce apropie acest sistem de ritmul orchestic), deci măsura nu începe întotdeauna cu accent ; un timp neaccentuat la începutul unei serii nu trebuie confundat cu o anacruză. De altfel, lărgirea uneia dintre valori era considerată de Bartók *„proiectarea în timp a accentului dinamic“*, iar Ilarion Cocișiu denumea sistemul la care ne referim — *„ritm de alungire subdivizionară“*.

— Pentru că viteza absolută a timpilor variază între limite foarte largi de la o piesă la alta, unitățile de timp, în cazul melodiilor cu mișcare lentă, moderată și chiar mai rapidă *se pot divide* (ex. 143). Aceasta este cauza pentru care la început valoarea scurtă divizionară era confundată cu cea reală ($\frac{5}{16}$, $\frac{7}{16}$ etc.), iar notația nu oglindea succesiunea duratelor asimetrice în interiorul celulei ritmice. Astăzi se preferă notația, stabilită prin consens internațional, care prevede ca la începutul melodiei să se indice formula ritmică și numărul timpilor :

105 

Cele două unități de durată pot constitui măsuri simple binare sau ternare, măsuri compuse duble sau triple și chiar măsuri compuse cvadruple ; neincluzînd ultima categorie (deci fără a depăși măsurile compuse triple), Brăiloiu a alcătuit un tabel al resurselor sistemului, atingînd cifra de 1 884 formule, din care dacă se scad formulele „neutre“ („suprafețe de contact“), rămîn 1 844. Numai o parte dintre aceste formule au fost atestate ; menționăm cîteva din folclorul românesc :

MĂSURI SIMPLE BINARE

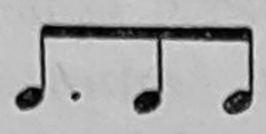
106

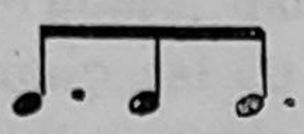
— *Marșul cerbului* (Transilvania)
— *Chipernița* (Dobrogea)
— *Jocul ursului* (Teleorman)
— *Colind* (Hunedoara)
— *Drăgaica* (Teleorman)

— *Rustem* (Oltenia)
— *Cîrligu* (Teleorman)
— *Brătușca* (Teleorman)
— *Cîntec meglenoromân*

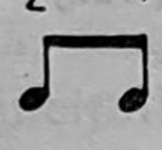
MĂSURI SIMPLE TERNARE

107 — *Geamparale, Cîntecul soacrei, Capra, Dolgeacu* (Dobrogea), *Jocul găinii* (sudul Munteniei), *Înaintea naşului, Mărănghile* (Dobrogea).

107a  — *Brîul bănăţean, Purtata, Ardeleana, cintece cu ritm de joc, Pe loc, Mureşana, Mărunţelul, Colind* (Dobrogea), *Cîntec meglenoromân, Horu-n doi* (joc meglenoromân).

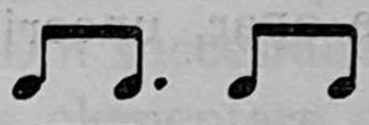
107b  — *Fecioresc,* joc aromân.

MĂSURI COMPUSE DUBLE


108

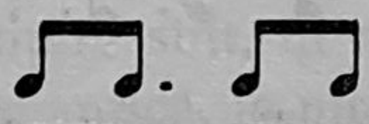
— *Şchioapa, Cadîneasca* (Dobrogea), *De-a lungul, Brîul, Joc, Hora* (Colecţia „Bartok"), *Horu-n doi* (joc meglenoromân).

— *Cîntec meglenoromân*



— *Mărunţel, Colind* (Colecţia „Bartok")

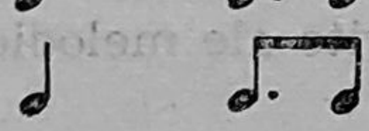
— *Colind* (BK)[1], Moşescu (Joc meglenoromân, ex. 144)



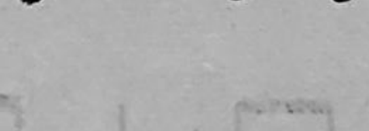
— *Colind* (BK)

— *Colind* (BK — ex. 145)

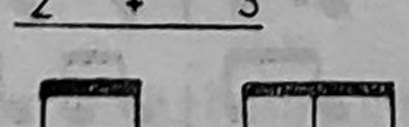
— *Învîrtita, Haidăul, De-a lungul, Căluşeriul.*



— *Învîrtita, Bătuta, Pe picioare, Someşana, Sitele*

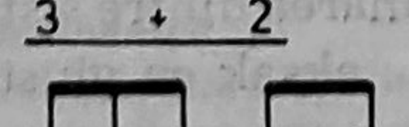


— *Pe picioare, Românească, Buciumeana, Căluşerul*



— *Ca la Breaza*

— *Colind* (BK), *Colind* (Dobrogea)

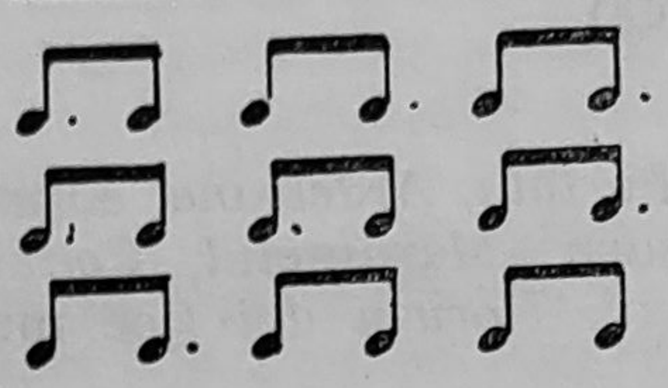


— *Colind* (BK)

[1] B. Bartók, *Rumanian Folk Music,* vol. IV, The Hague, 1975.

MĂSURI COMPUSE TRIPLE

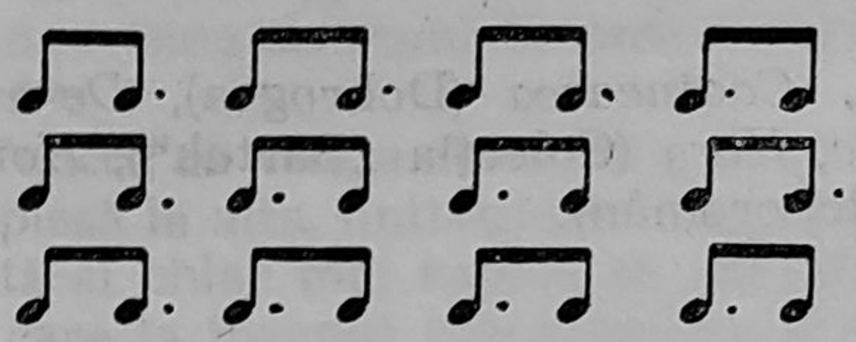
2 + 2 + 2

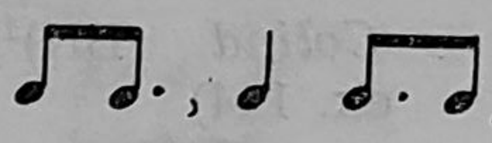
109  — *Colind* (BK); — *Colind*; — *Colind*

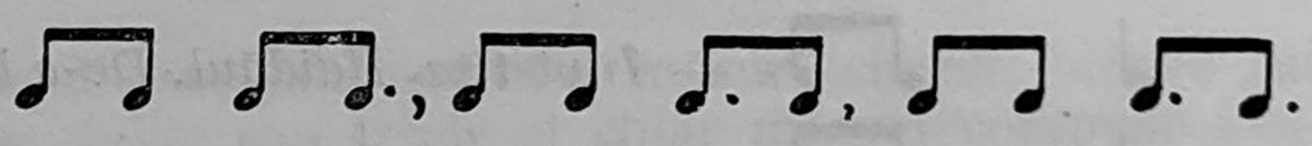
2 + 2 + 3

— *Brîu*

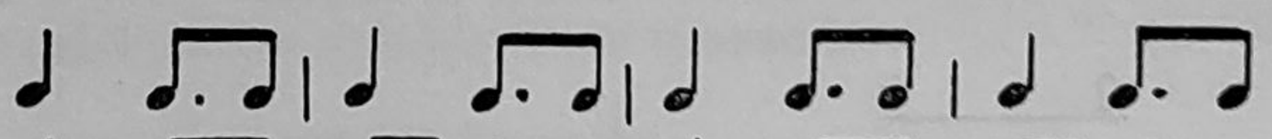
MĂSURI COMPUSE CVADRUPLE

110  — *Purtata, Colind* (BK); — *Colind* (BK); — *Purtata*

Se observă că în cadrul măsurilor compuse duble apar, uneori, trei pulsații distincte : 111  ;

Specialiștii (14, p. 145) consideră că pătrimea provine din contopirea a două optimi egale : 112 

In cadrul jocului, se pot suprapune ritmuri diferite ale melodiei cu al pașilor și mișcărilor dansului (14, p. 146) :

— melodia în aksak 113 

— bătăile piciorului

— învîrtirea perechilor

Un alt aspect, care trebuie semnalat, este contaminarea dintre sisteme, de pildă, aceeași melodie poate avea variante ritmice : aksak cu giusto-silabic[1] sau aksak cu orchestic (ex. 146).

[1] Vezi B. Bartók, op. cit., sau unele colinde din sud-estul țării.

RITMUL GIUSTO-SILABIC

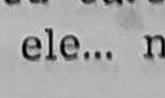
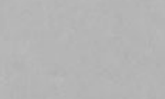
Așa cum arată și denumirea, ritmul giusto-silabic aparține, în esență, *muzicii vocale*. Creînd acest termen, Brăiloiu preciza că a avut în vedere mișcarea *giusto* (regulată) a duratelor în cadrul sistemului precum și determinarea acestora de *calitatea variabilă a silabei*; „rezultă o contopire atît de intimă între elementele cîntecului — sunet muzical și cuvînt — încît ritmul izvorăște din metru și nu se explică decît prin el". Sistemul a mai fost numit *parlando-giusto*[1] (termen care arată înrudirea cu *parlando-rubato*, dar și deosebirea în ceea ce privește forma de bază) și a fost comparat cu sistemul *modal* din muzica laică medievală"[2].

Ritmul giusto-silabic este sistemul preferat al *colindelor* de strat vechi; se întîlnește însă și în repertoriul calendaristic și familial, cîntecele propriu-zise, cîntecele de leagăn, iar trăsăturile lui se recunosc și în alte genuri. Chiar dacă este unul dintre sistemele caracteristice pentru folclorul românesc, giusto-silabicul a avut și are o largă răspîndire: în cîntecul bizantin și gregorian, în lirica medievală, precum și în muzica spaniolă, slovacă, maghiară, rusă, bulgară, sîrbă, greacă, albaneză, arabă, turcă etc.

Principiile de bază ale sistemului ritmic giusto-silabic sînt următoarele:

1. Este *bicron* (ca și ritmurile analizate anterior); cele două durate invariabile sînt în raport de 1 : 2 sau 2 : 1 (optime și pătrime)[3].

2. Din succesiunea acestor două unități se formează mai întîi grupuri ritmice elementare care, la rîndul lor, alternează liber, pentru că versul popular cîntat se grupează, așa cum am văzut, *binar*, iar aceste grupuri elementare sînt, în marea majoritate a cazurilor, *binare*. Preluînd terminologia antică, le numim:

1.  = piric
2. = iamb
3.  = troheu
4. = spondeu

Rîndul melodic, corespunzător versului octosilabic, are 4 grupuri elementare, iar cel corespunzător hexasilabicului are 3 asemenea grupuri.

---

[1] După Bartók, care distinge unele particularități ale ritmului în muzica populară românească.

[2] Cocișiu, Ilarion, *Ritmica colindelor din Ardeal* (manuscris).

[3] „Doimile și pătrimile punctate cu care se termină unele serii catalectice nu infirmă cu nimic această afirmație; ele... nu reprezintă decît o ficțiune grafică" (4 p. 183).

Rareori (este cazul refrenelor neregulate) pot apărea și grupuri ternare :

5. 115 = tribrah

6. = anapest

7. = amfibrah

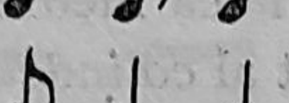
8. = dactil

9. = peon vulgar

10. = amfimacru

11. = bahic

} tipuri „peonice“

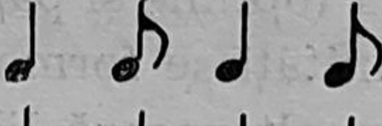
12.  = molos

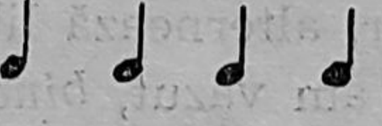
Prin alternarea acestor celule sau grupuri ritmice elementare se obțin *grupuri compuse :*

a) *binare* (cele mai frecvente), *din celule identice :*

116 = dipiric

= diiamb

 = troheu dublu

 = spondeu dublu

— *din celule diferite :*

117 = peon 1

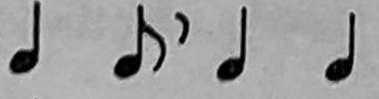
= peon 2

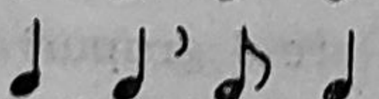
= peon 3

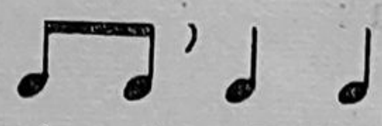
= peon 4

= epitrit 1

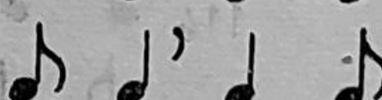
= epitrit 2

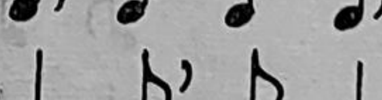
 = epitrit 3

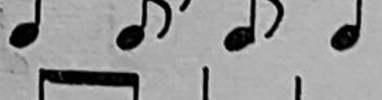
 = epitrit 4

 = ionic minor

= ionic major

 = antispast

 = coriiamb

 = „safic“ (o situație mai rară, cînd apar *trei durate*, mai ales în formulele de cadență finală a unor cîntece)

b) *ternare* (foarte rare), *din celule identice :*

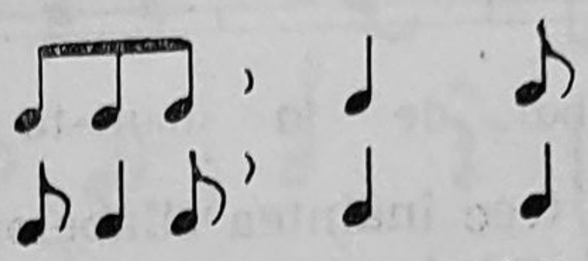
118 = 2 grupuri elementare de anapest

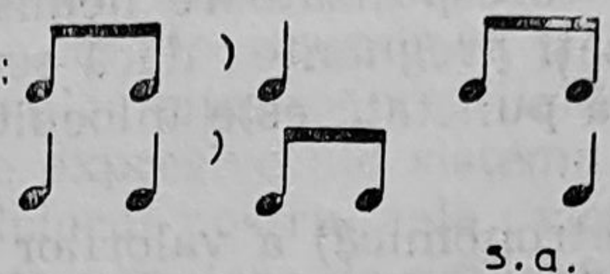
ș.a.

— *din celule diferite :*

119[1] ș.a.

c) *mixte* (rare)

- 3+2 :  ș.a.

- 2+3 :  ș.a.

Seriile ritmice corespund dimensiunilor rîndurilor melodice sau versurilor cîntate și refrenelor cu mai mult de 6 silabe ; deci, sînt alcătuite din grupurile elementare și compuse. Prin diversele combinații posibile, se obțin 256 serii ritmice pentru versul octosilabic și 64 serii ritmice pentru versul hexasilabic ; la acestea, se adaugă seriile ritmice ale refrenelor, ce pot avea structuri și dimensiuni diferite.

3. Grupurile ritmice elementare (celulele) se despart prin *accent*, iar acesta afectează numai *primele silabe*[1] ale celulelor (podiilor) binare sau ternare. În acest fel apare, uneori, necoincidența între accentul metric (al muzicii) și accentul pe care l-ar fi avut cuvîntul în vorbirea obișnuită[2] (coincidența respectivelor accente se impune cu obligativitate în refrenele neregulate). Deci, seriile ritmice sînt, de regulă, cruzice (încep cu accent) ; asemenea versurilor, ele pot fi complete (acatalectice) sau incomplete (catalectice, vezi ex. 147).

4. Cele două unități de bază ale sistemului sînt *necompuse* și *indivizibile* ; silabele nu se pot cînta pe durate mai mici decît optimile ; „segmentarea“ acestora — deseori întîlnită — se realizează *melismatic*[3] (ex. 148).

Particularitățile sistemului au creat unele dificultăți, atunci cînd s-a încercat încadrarea în măsuri a grupurilor elementare ; dintre cele 12 celule ritmice (notate la început), numai cele care poartă numerele 1, 4, 5, 12 pot fi încadrate în măsuri, pentru că sînt „celule originale ale oricărui sistem“ (4, p. 186). Dificultățile pe care le semnalam mai sus provin atît din constanța accentelor pe prima unitate, cît și din indivizibilitatea

---

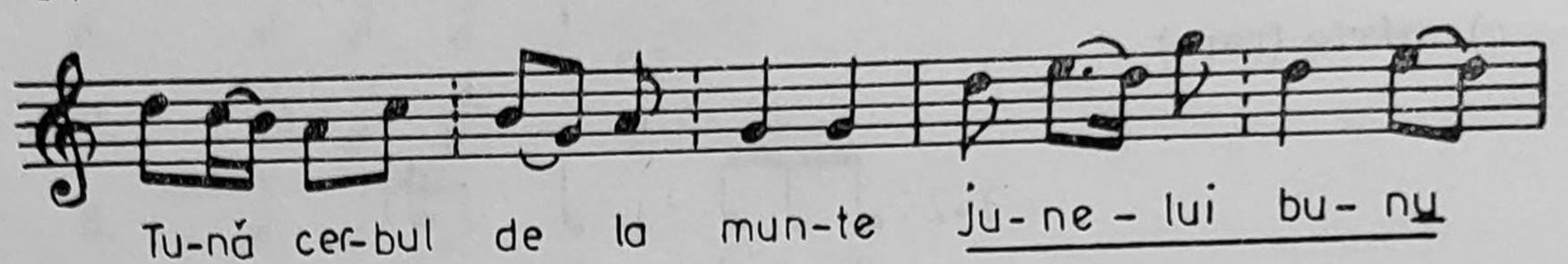
[1] Uzul medieval permite să numim și podia 119a — iamb, cu toate că în teoria veche această celulă avea accentul pe durata lungă (4 p. 184).

[2] În capitolul anterior, ne-am referit mai pe larg la acest aspect.

[3] „Natura melismatică a duratelor divizionare — notează Brăiloiu — se șterge complet în muzica instrumentală și, de aceea, giustosilabicul aparține, fără îndoială, celei vocale.

acestor două durate proprii sistemului. De aceea, în notare se preferă, pentru separarea grupurilor ritmice, barele punctate, iar barele pline nu se trag decît la sfîrșitul seriilor ; se înlătură, astfel, utilizarea măsurilor în concepțiunea clasică (4, p. 187) :

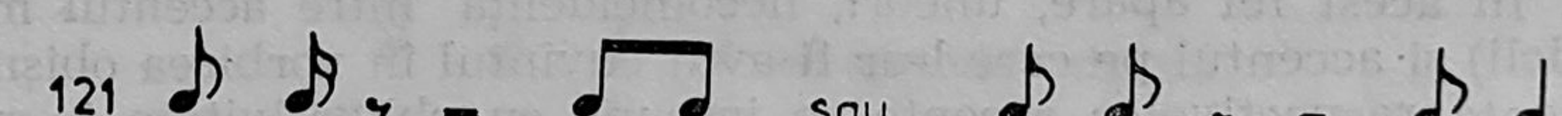
120



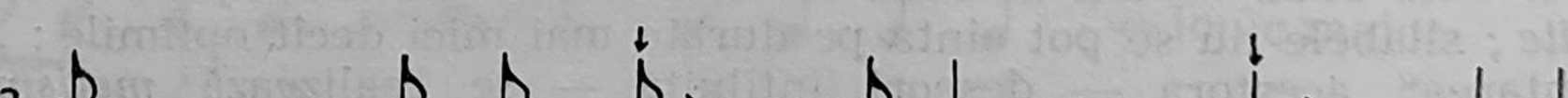
Barele punctate se trec înaintea silabelor accentuate care marchează începutul unui grup elementar sau compus, în situația cînd aceste structuri constituie unități distincte din punct de vedere ritmic ; de obicei, ele despart grupele compuse corespunzătoare hemistihurilor, acestea constituind, de multe ori, entități pregnante ; dacă seriile octosilabice se divid în dipodii identice, o bară punctată este înlocuită cu o jumătate de bară plină.

5. Viteza absolută (metronomică) a valorilor mai mici oscilează între limite foarte largi : 120—300 optimi pe minut[1] ; raportul dintre cele două durate fiind cunoscut, nu va fi dificilă stabilirea vitezei metronomice pentru o anumită creație. Greutățile vor începe atunci cînd unele silabe se vor alungi sau scurta pînă la „apariția valorilor punctate, care marchează începutul decăderii sistemului nostru". Asemenea libertăți sînt explicabile, atunci cînd este vorba de umplerea ultimului picior (al patrulea la tetrapodie, al treilea la tripodie) al versului :

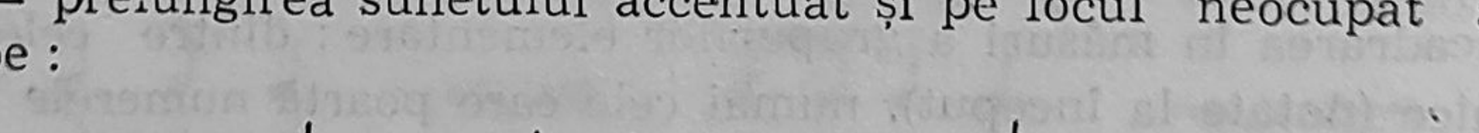
— completarea seriilor acatalectice cu pauze, atunci cînd sunetele neaccentuate finale sînt scurtate din necesități de respirație :

121 

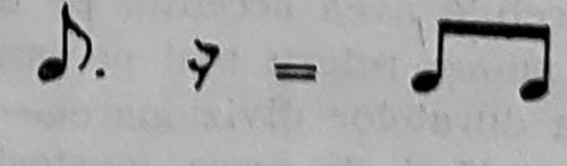
— înlocuirea, în seriile catalectice, a sunetului ultim care lipsește prin pauză (ex. 147) :

122 

— prelungirea sunetului accentuat și pe locul neocupat al ultimei silabe :

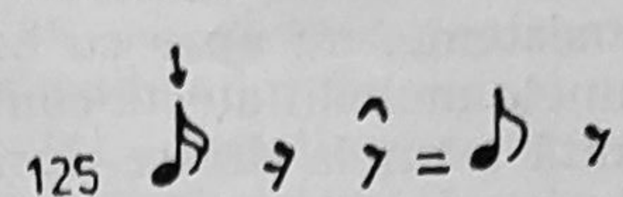
123 

— prelungirea parțială a sunetului accentuat, restul fiind ocupat de pauză :

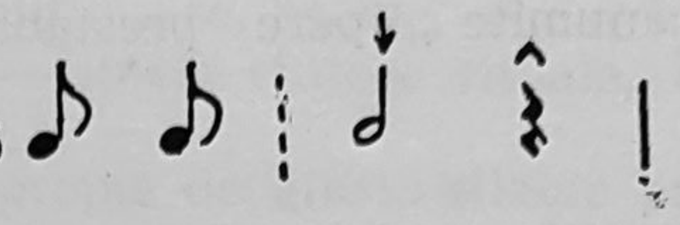
124 

[1] După alți folcloriști (1 ; 14 p. 130) între 96—258 bătăi pe minut.

— scurtarea finalelor accentuate :

125 

Pot apărea însă și pauze supranumerare :

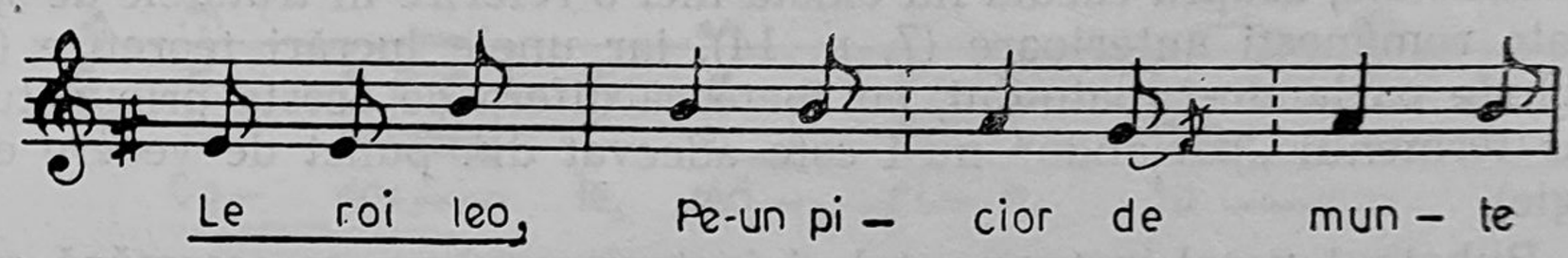
126 

„De altfel, în toate felurile de cîntece, cu excepția colindelor, coroanele lărgesc în mod constant finalele, suprimînd orice mijloc de a determina valorile teoretice pe care le ascund“ (4, p. 193).

Numărul mare al seriilor ritmice octosilabice și hexasilabice posibile reflectă bogatele resurse expresive ale sistemului. Chiar dacă nu au fost încă toate atestate în folclorul nostru, cele existente „ilustrează destul de bine tendința oricărei arte populare de exploatare exhaustivă a unei tehnici date“ (4, p. 202).

O îmbogățire sensibilă a resurselor giusto-silabicului oferă *refrenele*. Afirmația nu este valabilă în acest sens și pentru pseudorefrene, deoarece acestea au aceeași dimensiune și structură cu rîndurile melodice. Este însă de ajuns un tribrah al refrenului melodic pentru ca elementul de contrast să fie pregnant :

(Măcin, Dobrogea)

127 

Refrenele propriu-zise regulate și neregulate prezintă, de multe ori, dimensiuni diferite față de ale seriilor obișnuite ; distincția dintre aceste două tipuri de refren se face nu numai în funcție de grupările silabelor în celulele elementare (obligatoriu binare la refrenul regulat și incluzînd neapărat gruparea ternară la refrenele neregulate), dar și pentru că în refrenul neregulat accentul tonic (al vorbirii) trece pe primul plan. În ceea ce privește diversitatea mijloacelor de corelare a refrenelor cu rîndurile melodice propriu-zise (corespunzătoare versurilor), colindul se dovedește a fi genul cu cele mai bogate resurse ; de altfel, așa cum am arătat, întregul sistem se oglindește cel mai fidel în acest gen străvechi.

După modul de grupare a seriilor, „strofele“ ritmice pot fi :

— izoritmice (7, p. 137) — construite numai prin *repetarea unui grup elementar* (celulă, podie) sau numai prin repetarea unui grup compus (dipodie) ; identică trebuie să fie, în acest caz, și structura refrenului (ex. 148) ;

— heteroritmice, în care seriile (frazele) cuprind și grupe ritmice diferite :

a) cînd grupele ritmice ale rîndurilor melodice sînt identice, dar diferă de ale refrenelor (ex. 147) ;
b) cînd refrenul este identic cu seria ritmică a unui rînd melodic sau numai cu o parte a acestuia (ex. 149).

Atributele distinctive ale ritmului, la care ne-am referit mai sus, ca de altfel și ale celorlalte sisteme, nu apar cu aceeași limpezime în *toate creațiile* care-i aparțin ; unele melodii atestă contaminarea cu alte sisteme prin : prelungirea constantă a uneia dintre durate (apariția altor raporturi în afară de 1 : 2), alungirea sau scurtarea spontan-improvizatorică a sunetelor, divizarea uneia dintre unitățile de bază (ex. 150). Acestea sînt aspecte ale marii varietăți stilistice, care nu înseamnă, nicidecum, o tendință de renunțare la anumite „tipare prestabilite", comune ritmului nostru folcloric.

RITMUL PARLANDO-RUBATO
(rubatoul vocal-instrumental și instrumental)

Unul din criteriile de sistematizare a ritmurilor populare românești este, după unii cercetători, *forma sa de bază : giusto* sau *rubato*. S-ar părea că sistemul pe care îl abordăm acum este total diferit de toate celelalte ritmuri, dacă luăm în considerație numai acest criteriu ; pentru că sistemele ale căror principii le-am evidențiat pînă acum se caracterizează tocmai printr-o mișcare *regulată*, de obicei giusto. Totuși, demersul teoretic asupra *parlando-rubatoului* nu poate fi separat de cel acordat *giusto-silabicului* pentru că, așa cum subliniază unanim specialiștii, sînt sisteme strîns înrudite, ceea ce „ușurează influențele reciproce ca și trecerile de la un sistem la altul" (7, p. 147). Am asociat, totodată, sistemului parlando-rubato și ritmul rubato al unor creații vocal-instrumentale sau instrumentale, asupra căruia nu există nici o referire în tratatele de specialitate românești anterioare (7, p. 14), iar unele lucrări teoretice (10) îl include parlando-rubatoului, cu toate că diferă de acesta prin natura sa (iar termenul „parlando" nu-i este adecvat din punct de vedere etimologic).

Rubatoul vocal-instrumental și instrumental nu se aseamănă cu sistemul parlando-rubato numai după forma de bază (fiind singurele ritmuri libere), ci și datorită faptului că, de multe ori, se structurează împreună : unele doine păstorești vocal-instrumentale, unele bocete vocal-instrumentale, recitative epice ale baladelor.

Denumirea de ritm *parlando-rubato* a fost, uneori, substituită (14) sau confundată (10) cu aceea de ritm „*liber*" ; dar tocmai termenul *parlando* definește mai clar trăsăturile *sistemului* și indică înrudirea sa cu *giusto-silabicul*. Nu întîmplător s-au făcut inițial atît asocierea cît și distincția : *parlando-rubato*.

Atît denumirea, cît și formularea pentru prima oară a unor principii de organizare îi aparțin lui Béla Bartók[1] ; „fiecare optime corespunde unei silabe de text" — subliniază el — iar „schema (octosilabică — n.n.) este mult schimbată printr-o execuție rubato" ; tot Bartók atrage atenția asupra încadrării ritmice, ținînd seama de gruparea binară a silabelor. Termenul *parlando-rubato* a fost adoptat, iar principiile de organizare a sistemului au fost completate în studii de sinteză ulterioare (7).

---

[1] Bartók, Béla, *Dialectul Românilor din Hunedoara* în *Ethnographia*, Budapesta, 1914 ; *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, adunate și traduse de C. Brăiloiu, București, 1937.

Sistemul parlando-rubato este numai în aparență liber[1] ; succesiunea duratelor nu este întîmplătoare, ci se organizează în funcție de raportul dintre unitățile de timp ale silabelor în cadrul unei anumite creații și de modul de interpretare ; astfel, lungirile și scurtările, precum și alte raporturi între durate, sînt mai curînd sistematice decît capricioase. Acest ritm poate fi identificat atît în melodii silabice (de recitativ sau cantabile) cît și în melodii melismatice, fiind preferat de creații interpretate solistic — doine, balade, cîntece propriu-zise, bocete, — dar întîlnindu-se și în creații interpretate în grup — unele cîntece rituale, colinde de strat mai recent.

Parlando-rubato se apropie de giusto-silabic prin următoarele trăsături :

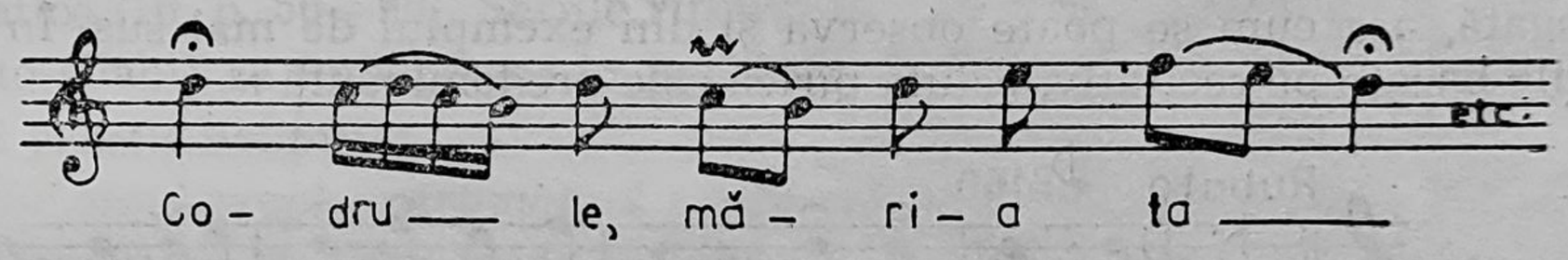
— Are la bază tot două unități de timp, în raport de 1 : 2, pe care le notăm cu optime și pătrime. În sistemul parlando-rubato raportul între durate, însă, poate deveni mai lax : prin augmentarea sau diminuarea sunetelor, apar valori punctate, doimi, note întregi, șaisprezecimi și alte valori intermediare (ex. 151).

— Duratele se organizează în celule ritmice binare, care corespund picioarelor metrice ale versurilor ; aceste celule elementare alcătuiesc grupele compuse (corespunzătoare dipodiilor) și frazele ritmice (corespunzătoare versurilor hexasilabice și octosilabice). Accentul cade pe prima silabă a celulei binare, deci afectează, de regulă, silabele cu număr impar.

— Unitățile de timp sînt indivizibile ; divizarea lor se produce numai melismatic :

(Cîntec propriu-zis, Tilișca — Sibiu)

128



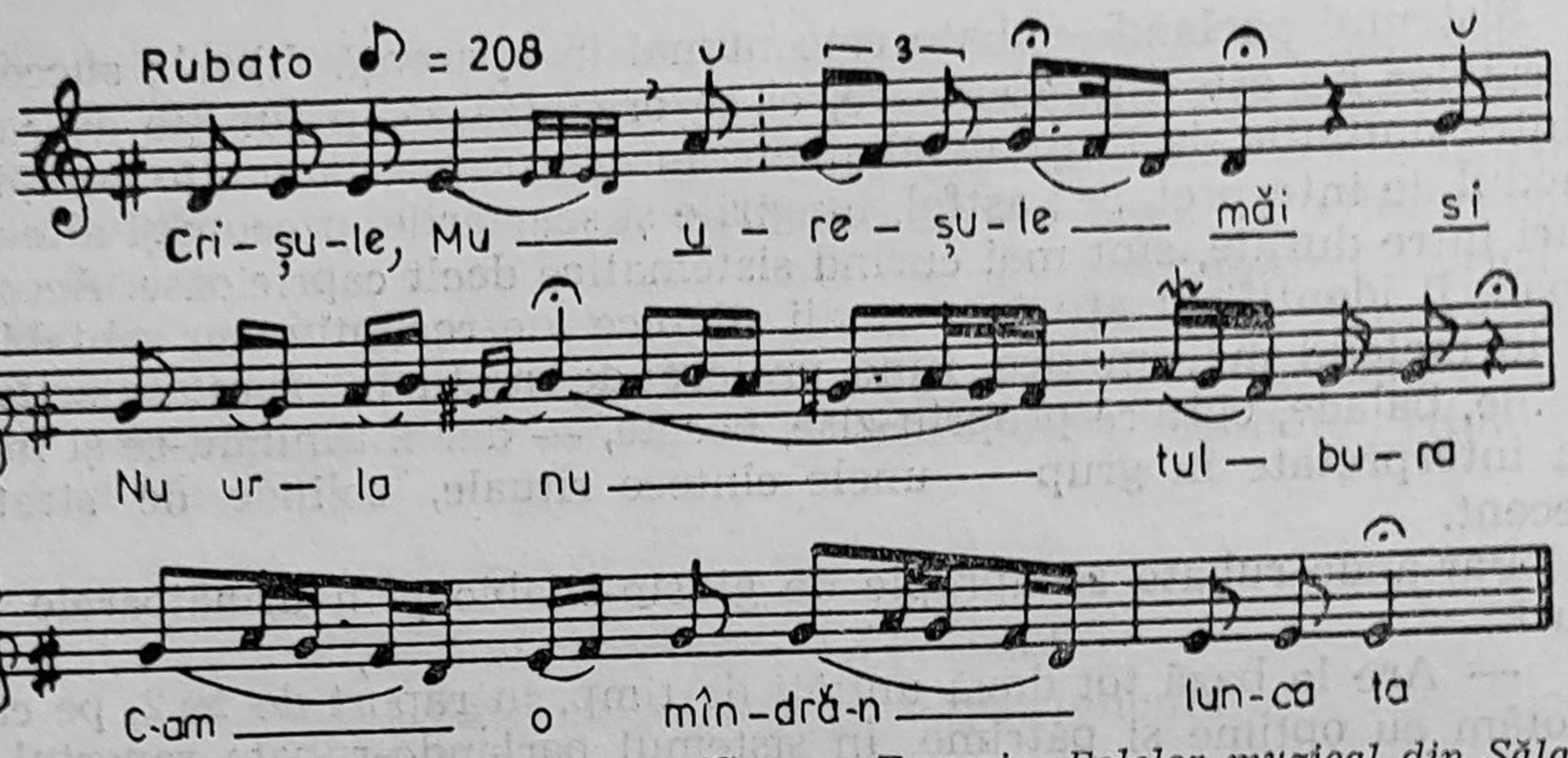
— Optimea, ca unitate minimă, are durata aproximativă a unei silabe din vorbirea obișnuită, variind între 120—300 ; viteza metronomică diferă și în funcție de gen, zonă sau interpret.

Caracterul rubato al interpretării este corelat cu alte trăsături *proprii* acestui sistem :

— *Augmentarea și diminuarea valorilor* prezintă forme constante în cadrul unui gen sau unei anumite creații ; de pildă, în recitativul epic, pe unele începuturi ale frazelor, din cauza accelerării mișcării, unele silabe se scurtează, iar unele finaluri ale rîndurilor melodice se augmentează ; în cîntecul propriu-zis există o mai mare varietate din acest punct de vedere, practic orice silabă putînd fi alungită sau scurtată. Această particularitate poate determina apariția altor raporturi între durate (1 : 3, 1 : 4, 1 : 5 etc.) ; frecvent se produc ușoare alungiri și scurtări improvizatorice, pe care le notăm cu semne speciale : ⌒ (alungire) și ⌣ (scurtare). Coroanele propriu-zise, ca și pauzele (uneori mici respirații chiar în interiorul rîndului melodic) — frecvente în acest sistem — pot avea uneori un caracter constant, alteori apar cu rol pur expresiv, dar în locuri unde îngăduie tradiția.

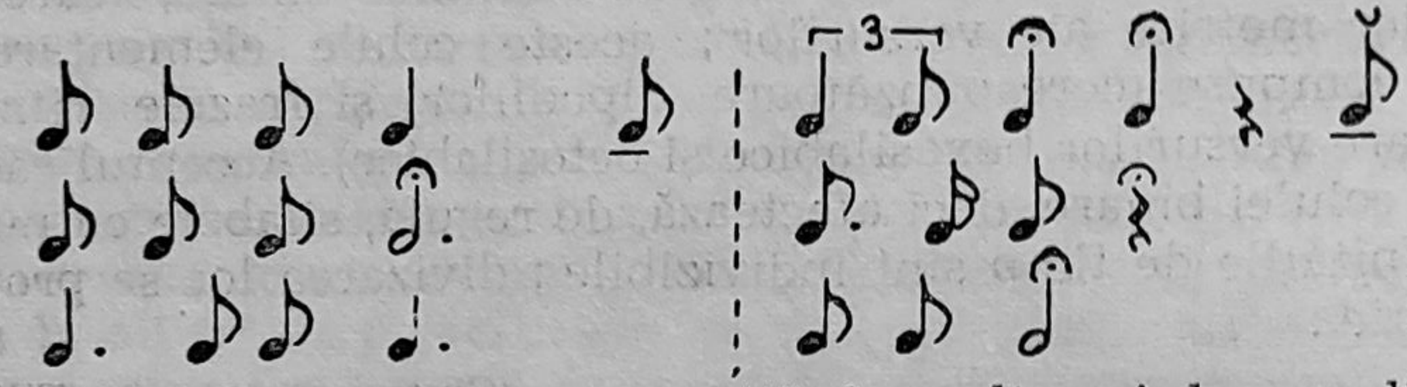
---

[1] Bartók Béla, *Cîntece populare din Comitatul Bihor*, București, 1913, pag. IX : „după ultimele cercetări, s-a constatat că există o oarecare regularitate chiar în mișcarea cîntecelor rubato".

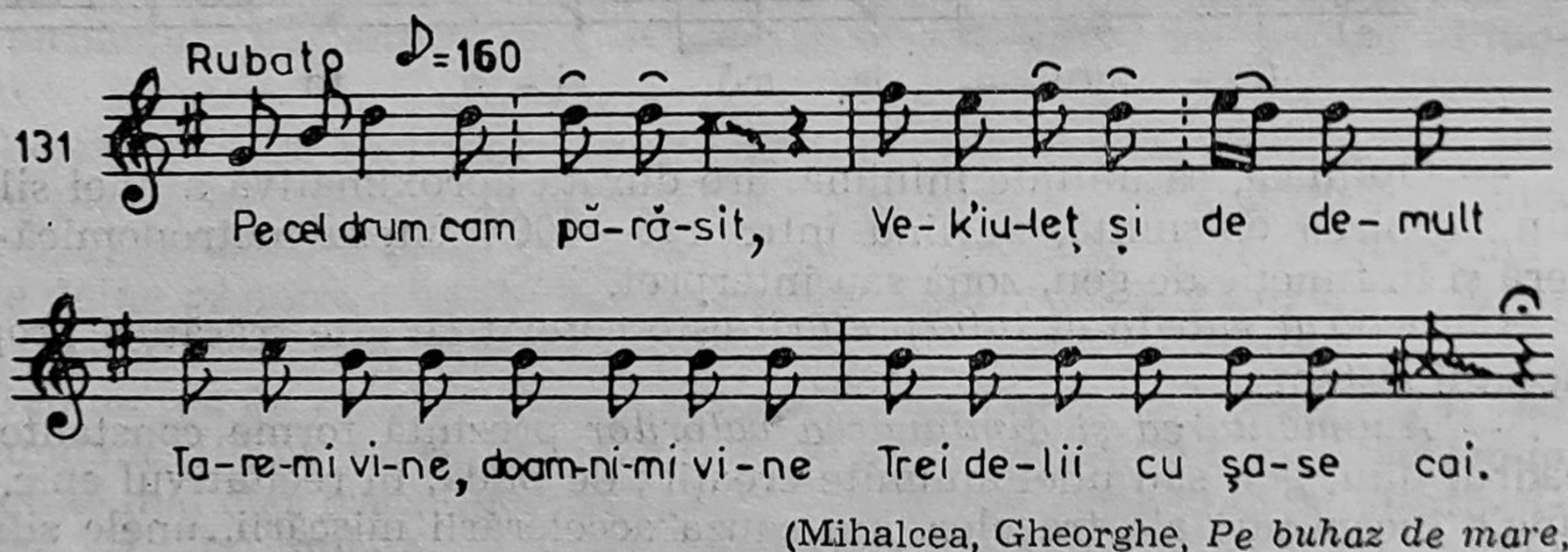
129 

(Cernea, Eugenia, *Folclor muzical din Sălaj*, 1972, pag. 68).

Schema „strofei ritmice" a cîntecului propriu-zis de mai sus scoate în evidență duratele silabelor :

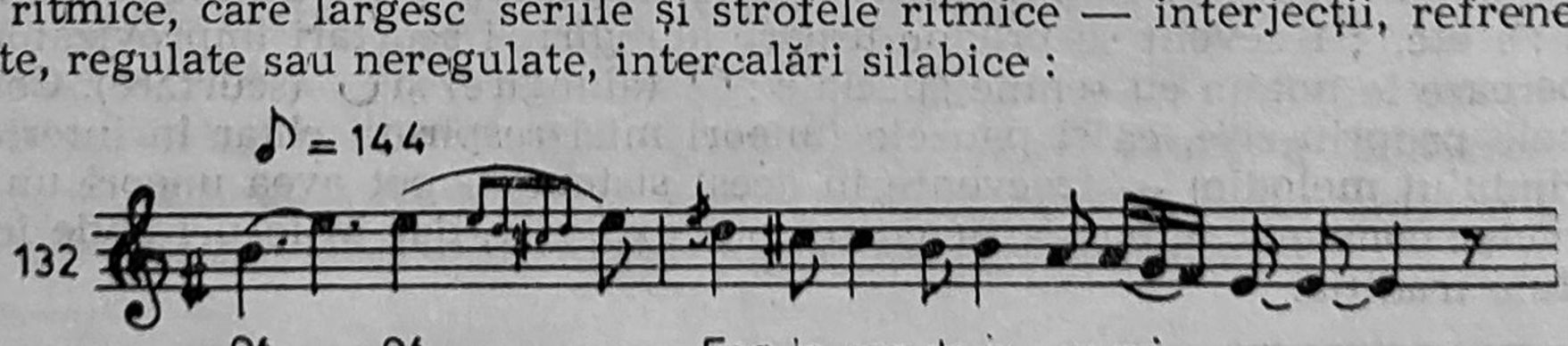
130 

— Prelungirea unor silabe este însoțită de multe ori de o melismatică bogată, așa cum se poate observa și din exemplul de mai sus. În melodiile bazate pe recitativ, celula piricâ este predominantă :

131 

(Mihalcea, Gheorghe, *Pe buhaz de mare*, Tulcea, 1980, pag. 63).

— Cu o pondere mai mare decît în alte sisteme, în cadrul parlando-rubatoului își fac apariția anumite formule independente sau nu față de frazele ritmice, care lărgesc seriile și strofele ritmice — interjecții, refrene scurte, regulate sau neregulate, intercalări silabice :

132 

(Kiriac, D. G., *Cîntece populare românești*, București, Editura Muzicală, 1960, pag. 46).

— Pe lîngă *accentele metrice (periodice)*, a căror intensitate este aproximativ egală (cu toate că unele înălțimi sau durate pot determina o diferențiere din acest punct de vedere și în alte sisteme), sînt marcate *anumite accente* cu rol expresiv, atît în ritmica recitativului, cît mai ales în cea melismatică. Există numeroase pasaje în care diferențierea calitativă (în funcție de accente) își pierde din pregnanța caracteristică altor sisteme, discursul muzical nefragmentîndu-se prin celule binare, ci avînd o respirație mai largă, ce nu ține seama de încorsetarea metrică (ex. 151).

— Gradul de improvizație se amplifică atît de la o frază ritmică la alta, cît și de la o strofă ritmico-melodică la alta. Caracteristicile sistemului ies în evidență nu numai prin interpretarea solistică, ci și prin unele forme arhitectonice, așa-zise libere : doina, balada, bocetul ; strofele „elastice" ale acestor genuri permit tocmai introducerea sau elidarea, în funcție de conținutul piesei și individualitatea interpretului, a unor desene ritmico-melodice, care pot sublinia atît unele stări afective, cît și pasajele epice. În giusto-silabic, ca și în alte sisteme care sînt asociate unei cîntări colective, formulele ritmice sînt mai stabile, mai „înghețate" de la o strofă melodică la alta.

Ritmul cîntecelor propriu-zise, în ansamblu, prezintă *diferite stadii* ale trecerii de la giusto-silabic la parlando-rubato[1] : de la grăbirea sau rărirea unor pasaje, la modificarea profilului general al ritmului prin caracterul sistematic al lungirilor (mai rar al scurtărilor), ajungîndu-se apoi la forma rubato cea mai autentică, obținută prin augmentările și diminuările nesistematice (16, p. 56—60). Seriile ritmice notate de Brăiloiu pentru sistemul giusto-silabic se îmbogățesc în parlando-rubato, numărul posibilităților fiind practic nelimitat.

Rubatoul vocal-instrumental apare atît printr-o interpretare simultană de către voce și instrument (unele doine, unele bocete), cît și printr-o cîntare, în care vocea și instrumentul se impun, pe rînd, în cadrul discursului muzical (recitativul epic sau anumite cîntece în ritm de dans). Nu ne referim acum la unele formule de acompaniament mai noi, care se suprapun oricărui stil vocal tradițional, nerespectîndu-se autenticitatea folclorică.

Doinele păstorești sînt cîntate, de obicei, din fluier ; sînt cazuri cînd fluierul poate însoțit vocea, așa cum se întîmplă în Năsăud sau Bucovina, unde astfel de practică, după unii cercetători[2], poartă „pecetea istorică și caracterele feudalismului timpuriu", cînd exista o „interpretare vocal-instrumentală de tip pastoral". Acompanierea din fluier urmează fidel linia melodică a vocii cu care, după acomodare, se confundă ; melodiile respective sînt înrudite de multe ori cu variantele locale ale *povestirii* instrumentale a ciobanului care și-a pierdut oile.

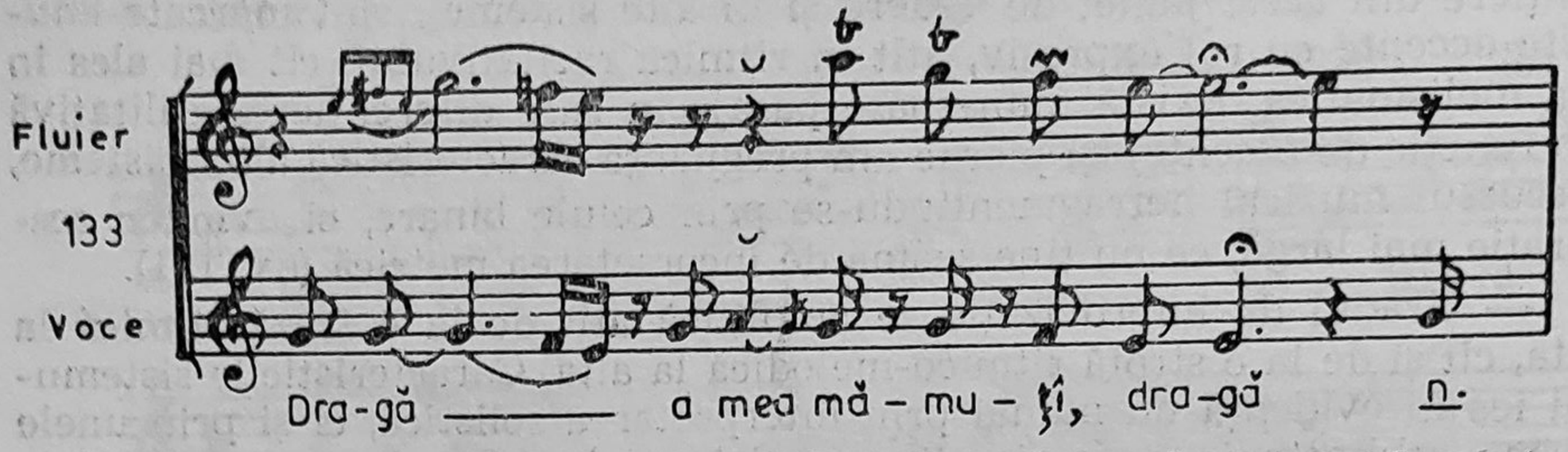
În alte zone, de pildă Oaș, melodia simplă a bocetului este însoțită de bucium. Această îmbinare generează efecte heterofonice, care provin din

---

[1] Vezi capitolul referitor la cîntecul propriu-zis.

[2] Zamfir, Constantin, *Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină*, Studii de muzicologie, vol. VIII, București, Editura Muzicală, 1972, pag. 290.

cîntarea *rubato* a celor două surse, așa cum constatăm din acest fragment de bocet bucovinean :



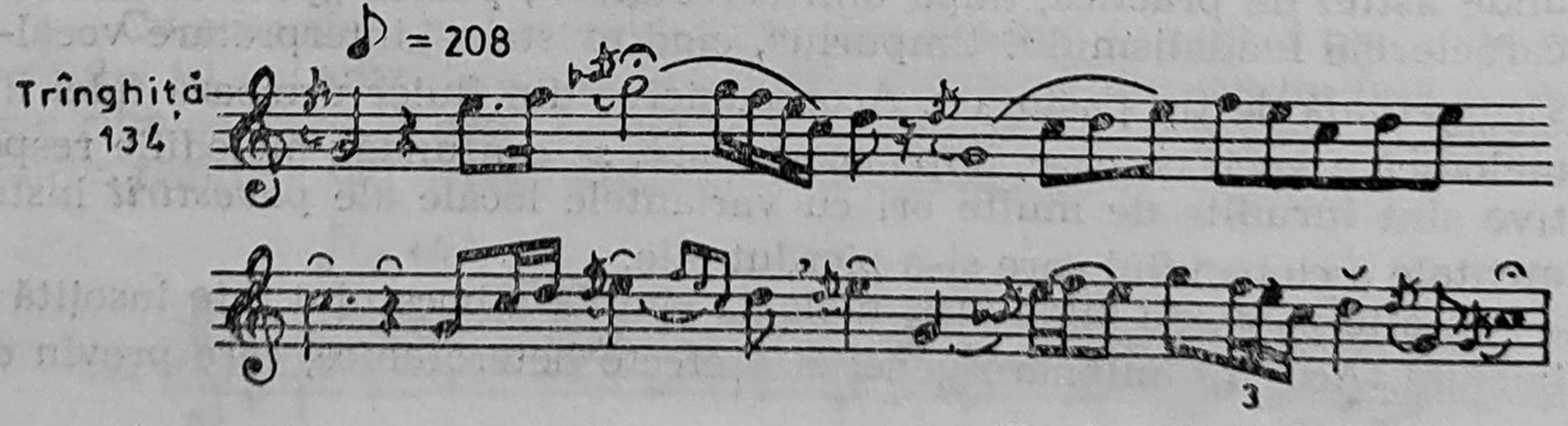
(Alexandru, Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, 1956, pag. 185).

Așadar, prin interpretarea rubato de către două surse sonore a aceleiași linii melodice, seriile ritmice sînt pe alocuri diferite ; în afară de particularitățile ritmice, derivate dintr-o tehnică specifică de execuție, fluierul elidează două dintre celulele intonate inițial de voce, care, într-un fel, anticipă simultaneitatea care urmează.

Baladele din sudul țării sînt interpretate frecvent cu acompaniament instrumental ; dacă altădată vocea era susținută de fluier sau cimpoi, într-o epocă mai apropiată de zilele noastre baladele sînt însoțite de formații instrumentale, cărora le revin *introducerile*, *interludiile*, precum și unele *țiituri*. Formulele ritmico-melodice sînt preluate, în cea mai mare parte, din materialul vocal, dar, tempoul este, de multe ori, mai viu, iar improvizațiile instrumentului solist (vioara) sînt de natură ritmică (ex. 152).

Rubatoul instrumental este specific repertoriului păstoresc — doinei cîntate din fluier, cimpoi, poemului *Cînd și-a pierdut ciobanul oile* (partea instrumentală), precum și unor semnale cu funcție diversă, executate din bucium sau fluier. Doina păstorească este mult mai ornamentată decît cea vocală. Melodiile evoluează frecvent prin șaisprezecimi și chiar prin sunete mai scurte, însă, datorită legatourilor, se obțin de multe ori unitățile de bază pe care le-am constatat și la parlando-rubato[1]. Semnalele constituie un gen muzical străvechi, cu funcție mai întîi utilitară ; ele sînt interpretate, în special, de bucium sau fluier, prin emiterea armonicelor naturale. Dacă în Apuseni acestea sînt executate într-un tempo rapid, care se accelerează pînă la finalurile pieselor, în nordul țării rubatoul este evident :

ADUNATUL OILOR



(Bogdan-Vodă — Maramureș, coleg. Gh. Oprea, 26.XII.1979).

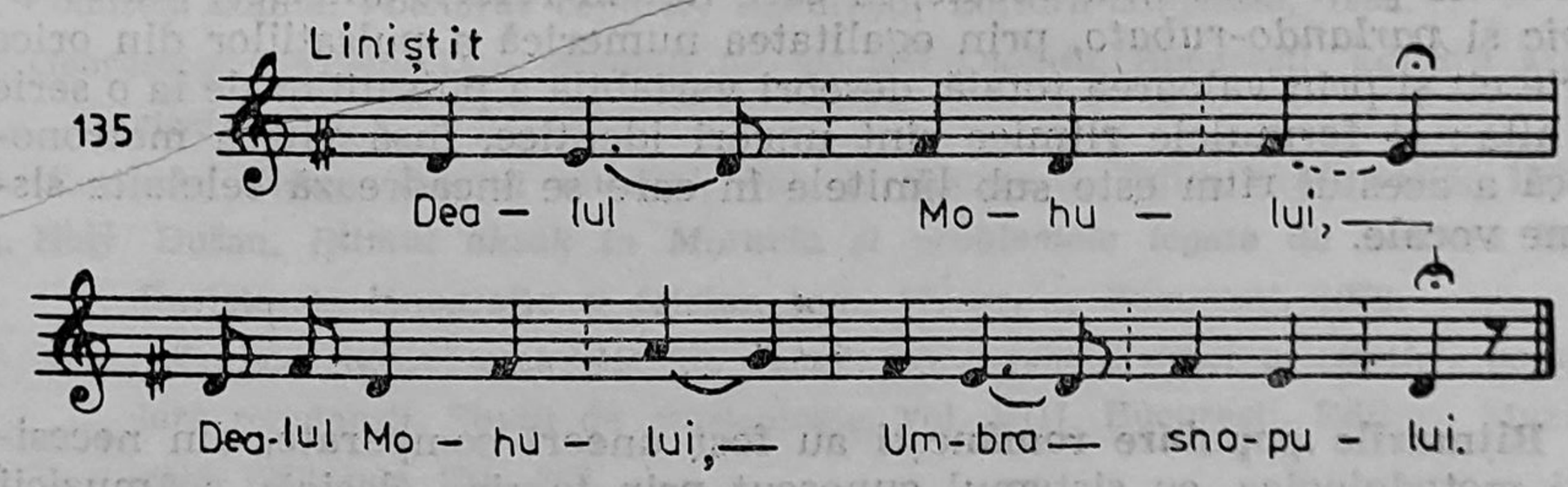
[1] Vezi capitolul referitor la repertoriul păstoresc.

RITMUL VOCAL ACOMODAT PAȘILOR DIN MERSUL CEREMONIOS

Tratatele anterioare de folclor muzical românesc menționează că „alături de melodii cu o melismatică bogată se păstrează melodii aproape silabice (din cadrul genurilor rituale), în valori mari, organizate în forme cristalizate și executate în mișcare largă, *poco rubato*, care nu pot fi incluse în sistemele parlando“ (7, p. 151) sau că „anumite cîntece ca, de pildă, cele rituale vechi, în mișcare largă, prin caracterele pe care le prezintă, nu pot fi incluse în nici unul din sistemele arătate (14, p. 153).

Un studiu recent al folcloristului Traian Mîrza (13) consideră *ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios* un tip distinct al ritmicii populare românești. Acest ritm este ilustrat în folclorul nostru de cîteva specii[1] integrate obiceiurilor : *cîntecul cununii de la seceriș, cîntecul ceremonial de recrutare, unele cîntece rituale de nuntă și înmormîntare, unele colinde* ; „în manifestarea lor concretă și autentică“, speciile mai sus menționate „sînt executate în grup și, după caz, numai și pe durata unor drumuri ritual-ceremoniale“.

În culegerile de folclor, datorită condițiilor diferite de cercetare pe teren, cînd rareori astfel de specii au fost surprinse în desfășurarea lor autentic-funcțională, indicațiile de mișcare sînt diferite : *liniștit, lent, quasi-giusto, poco-rubato* sau chiar *rubato*. Dar pentru că fermatele și rubatizările apar la sfîrșitul rîndurilor melodice, „structura ritmică a cîntecelor este ușor sesizabilă“ :



(Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești*, București, 1960, p. 33).

Trăsăturile distinctive ale acestui ritm sînt :

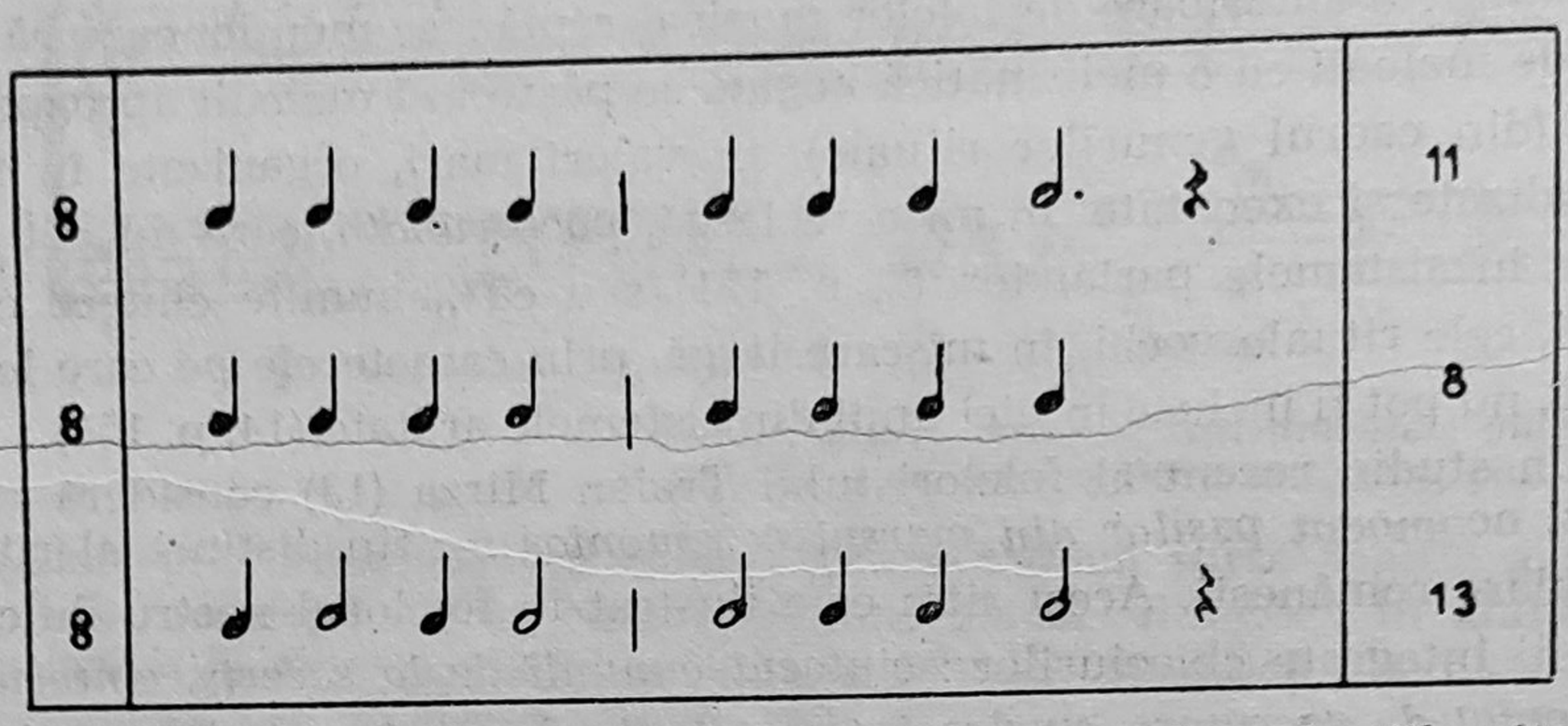
— Presupune un sincronism diferit față de alte categorii folclorice ; aici se unesc *melodia, versul și mersul ceremonios*.

— Interpretarea este adecvată mersului ceremonios și se desfășoară *mai lent* (ex. 153) și într-un tempo relativ uniform pe parcursul cîntecului respectiv (în stînga notăm numărul pulsațiilor ritmice, iar în dreapta valoarea totală a acestor pulsații) :

---

[1] Specii care îmbracă această formă mai ales în Transilvania.

135[a] ♩ = 64 (13, p. 251)



136

— În cadrul strofei muzicale, predomină ca număr pulsațiile ritmice cu o *durată corespunzătoare pasului* (respectiv pătrimilor) ; unele notații indică și o accentuare egală a pulsațiilor :

137

(Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, București, Editura Muzicală, 1964, pag. 72).

Ritmul acomodat pașilor din mersul ceremonios se prezintă înrudit cu sistemele prin excelență vocale, la care ne-am referit anterior, *giusto-silabic* și *parlando-rubato*, prin egalitatea numerică a pulsațiilor din orice serie cît și prin valoarea totală, deseori variabilă a pulsațiilor de la o serie la alta ; și formulele ritmice sînt uneori identice, însă viteza metronomică a acestui ritm este sub limitele în care se încadrează celelalte sisteme vocale.

*
* *

Ritmurile populare românești au fost uneori comparate, din necesități metodologice, cu sistemul cunoscut prin teoria clasică a muzicii savante europene, care mai este denumit, uneori cu termeni în parte neadecvați — divizionar, distributiv, metric, apusean ; trăsăturile acestuia au ieșit în evidență prin comparații, așa că sublinierea lor încă o dată este superfluă. Acest sistem a răzbătut și în folclor, prin contactul cu unele creații aparținînd altor popoare sau muzicii savante de tip occidental ; astfel au apărut și unele piese de origine cultă sau semicultă — romanța populară, versul, cîntecul de stea etc. Pe de altă parte, anumiți factori, care înlesnesc evoluția muzicii populare, determină și pătrunderea unor trăsături ale acestui sistem în cîntece propriu-zise de stil nou[1].

---

[1] Ciobanu, Gheorghe, *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. II, București, Editura Muzicală, 1979, pag. 63.

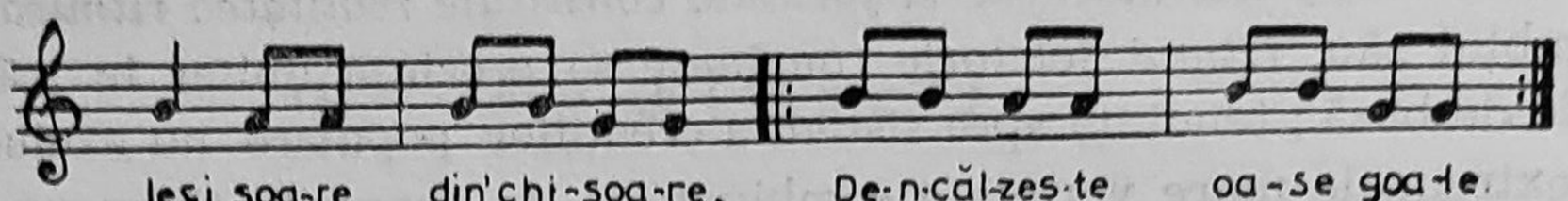
In folclor, nu măsura, ci formula constituie realitatea ritmică. În ansamblul său, *ritmul folcloric românesc* se prezintă unitar în trăsăturile sale de bază ; tendința spre sistem a creațiilor populare nu exclude însă o extrem de mare varietate combinatorie, în concordanță cu un anumit conținut pentru că, așa cum se exprima Paul Constantinescu, „muzica populară românească este o ființă vie și nu o schemă de laborator“[1].

Bibliografie

1. Bartók, Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular.* București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.
2. Brăiloiu, Constantin, *Ritmul copiilor,* Opere, vol. I, București, Editura Muzicală, 1967, pag. 119—171.
3. Brăiloiu, Constantin, *Ritmul aksak,* Opere, vol. I, București Editura Muzicală, 1967, pag. 235—279.
4. Brăiloiu, Constantin, *Giusto-silabicul,* Opere, vol. I, București, Editura Muzicală, 1967, pag. 173—233.
5. Bucșan, Andrei, *Specificul dansului popular românesc,* București, Editura Academiei R. S. România, 1971.
6. Ciobanu, Gheorghe, *Înrudirea dintre ritmul dansurilor și al colindelor,* Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. II, București, Editura Muzicală, 1979, pag. 64—94.
7. Comișel, Emilia, *Folclor muzical,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
8. Comișel, Emilia, *Folclorul copiilor,* București, Editura Muzicală, 1982.
9. Georgescu, Corneliu Dan, *Melodii de joc din Oltenia,* București, Editura Muzicală, 1968.
10. Giuleanu, Victor, *Ritmul muzical,* vol. I, București, Editura Muzicală, 1968.
11. Holý, Dušan, *Ritmul aksak în Moravia și problemele legate de notarea lui,* Revista de etnografie și folclor, tom. 17, nr. 1, București, 1972.
12. Mîrza, Traian, *Ritmul orchestic* (de dans) ; *un sistem distinct al ritmicii populare românești,* Studii de muzicologie, vol. VIII, București, Editura Muzicală, 1972, pag. 231—262.
13. Mîrza, Traian, *Ritmul vocal acomodat pașilor din marșul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești,* Lucrări de muzicologie, vol. 10—11, Cluj-Napoca, 1979, pag. 245—259.
14. Nicola, Ioan, Szenik, Ileana, Mîrza, Traian, *Curs de folclor muzical,* partea I, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1963.
15. Sulițeanu, Ghizela, *Psihologia folclorului muzical,* București, Editura Academiei R. S. România, 1980.
16. Vicol, Adrian, *Rolul interpretării în determinarea sistemelor ritmice,* Revista de etnografie și folclor, București, tom. 13, nr. 1, 1968.

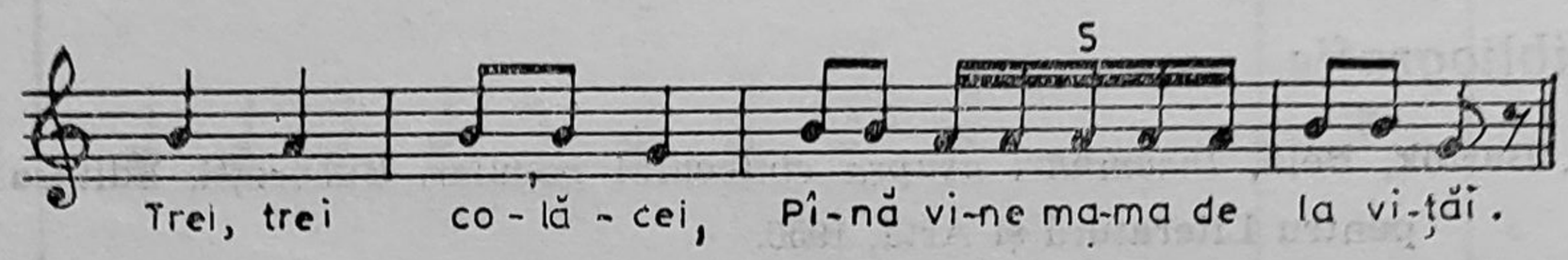
[1] Tomescu, Vasile, *Paul Constantinescu,* București, Editura Muzicală, 1967.

138



(Comișel, Emilia — *Folclorul copiilor*, București, Editura Muzicală, 1982 pag. 275).

139

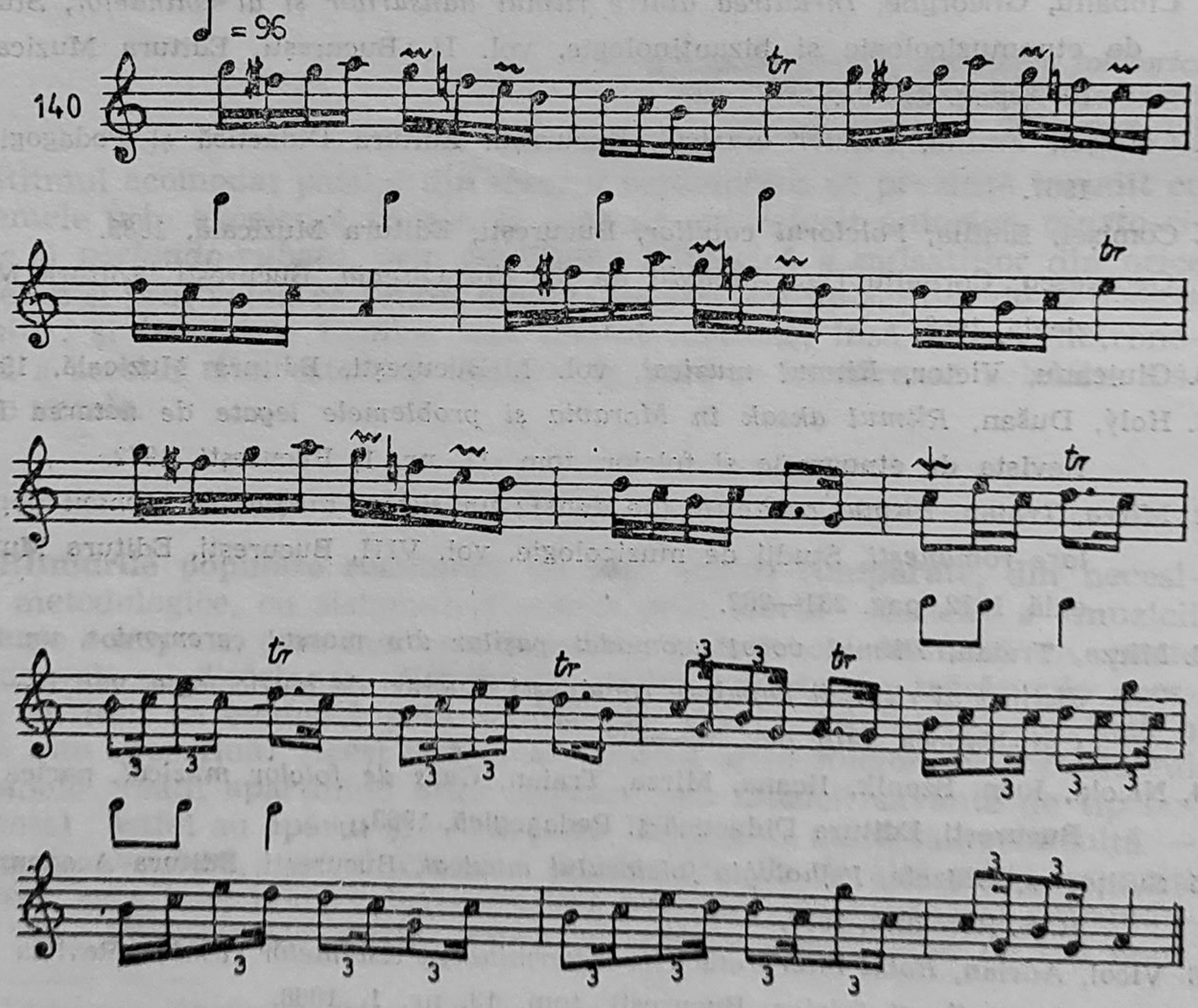


(Comișel, Emilia — *Folclorul copiilor*, București, Editura Muzicală, 1982 pag. 276).

ALUNELUL

Bengești — Gorj

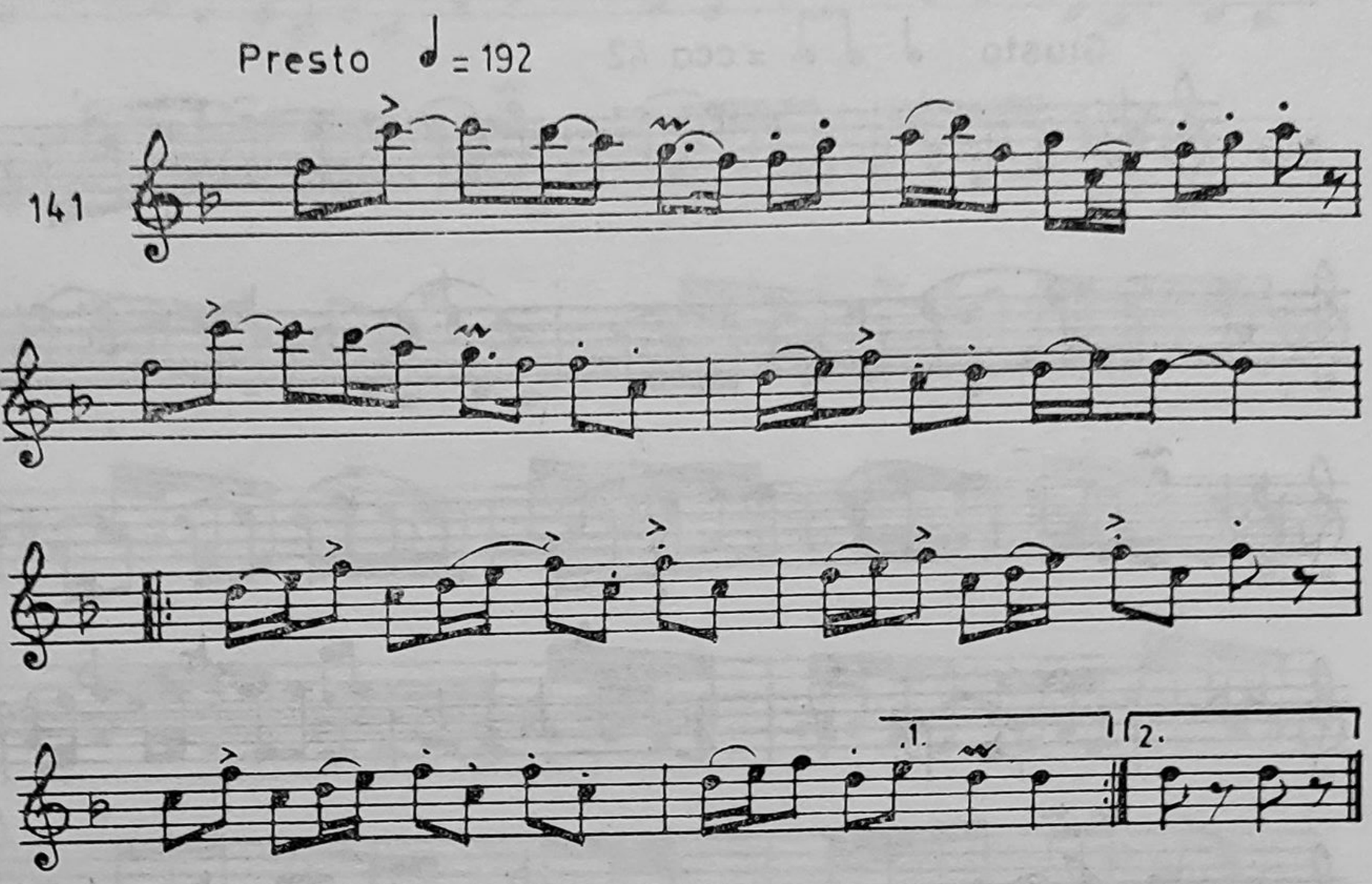
140



(Georgescu, Corneliu Dan — *Melodii de joc din Oltenia*, București, Editura Muzicală, 1968, pag. 153).

DE DOI

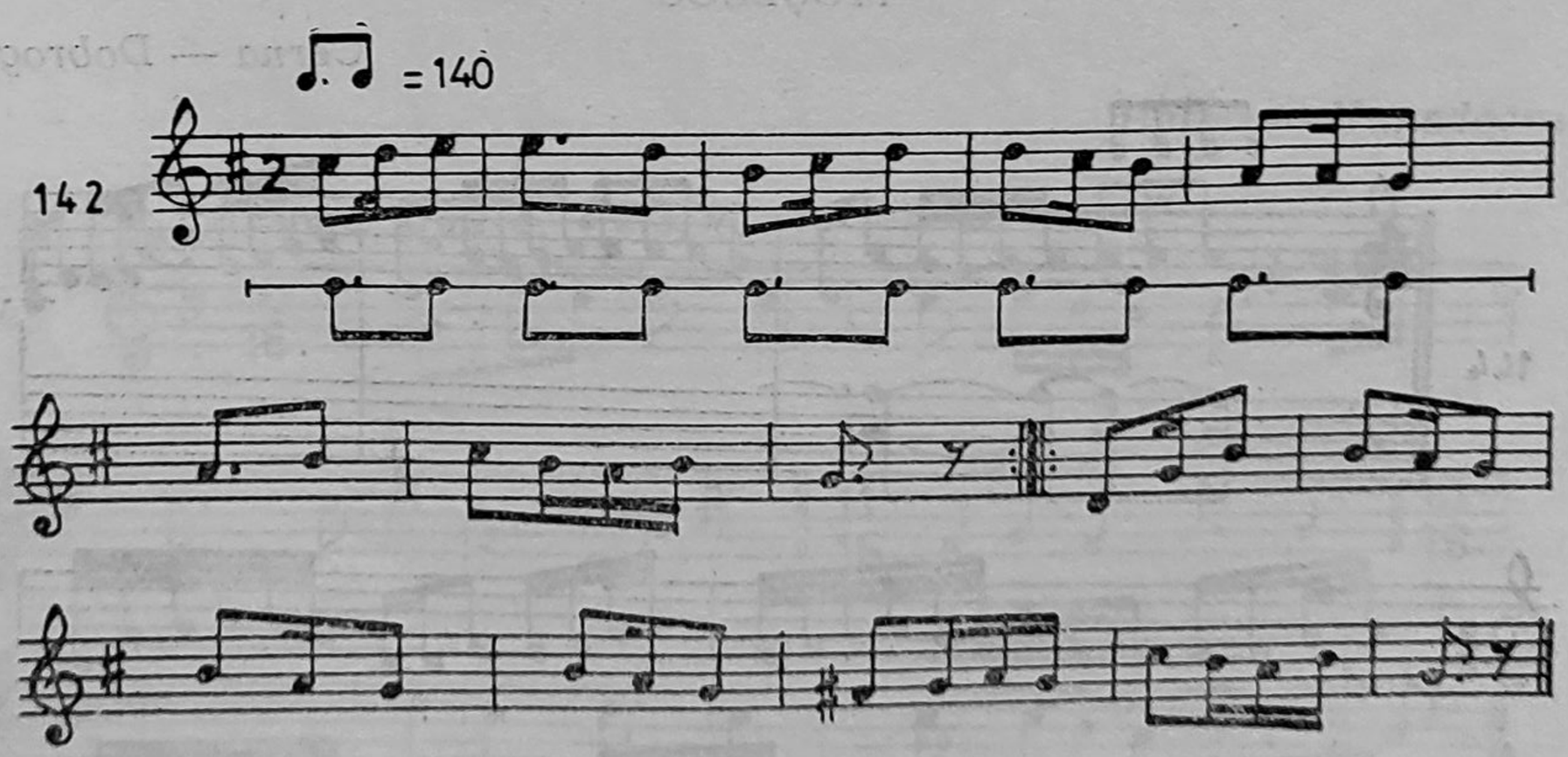
Jugur — Muscel



(Sulițeanu, Ghizela — *Muzica dansurilor populare din Muscel — Argeș*, București, Editura Muzicală, 1976, pag. 364)

URSUL

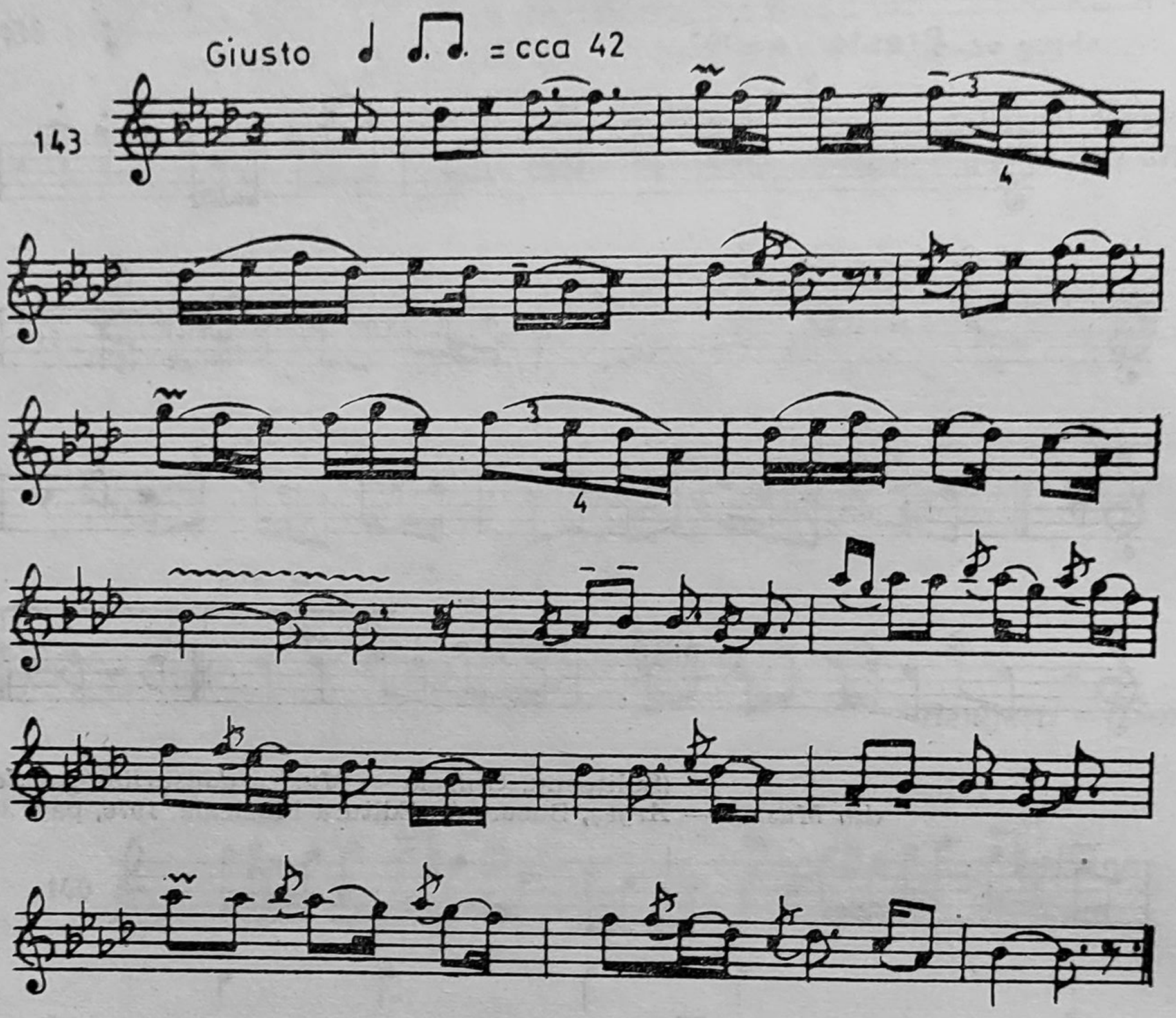
Poroschia — Teleorman



(Oprea, Gheorghe — *100 melodii populare*, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1980, pag. 17).

ÎNVÎRTITA RARĂ

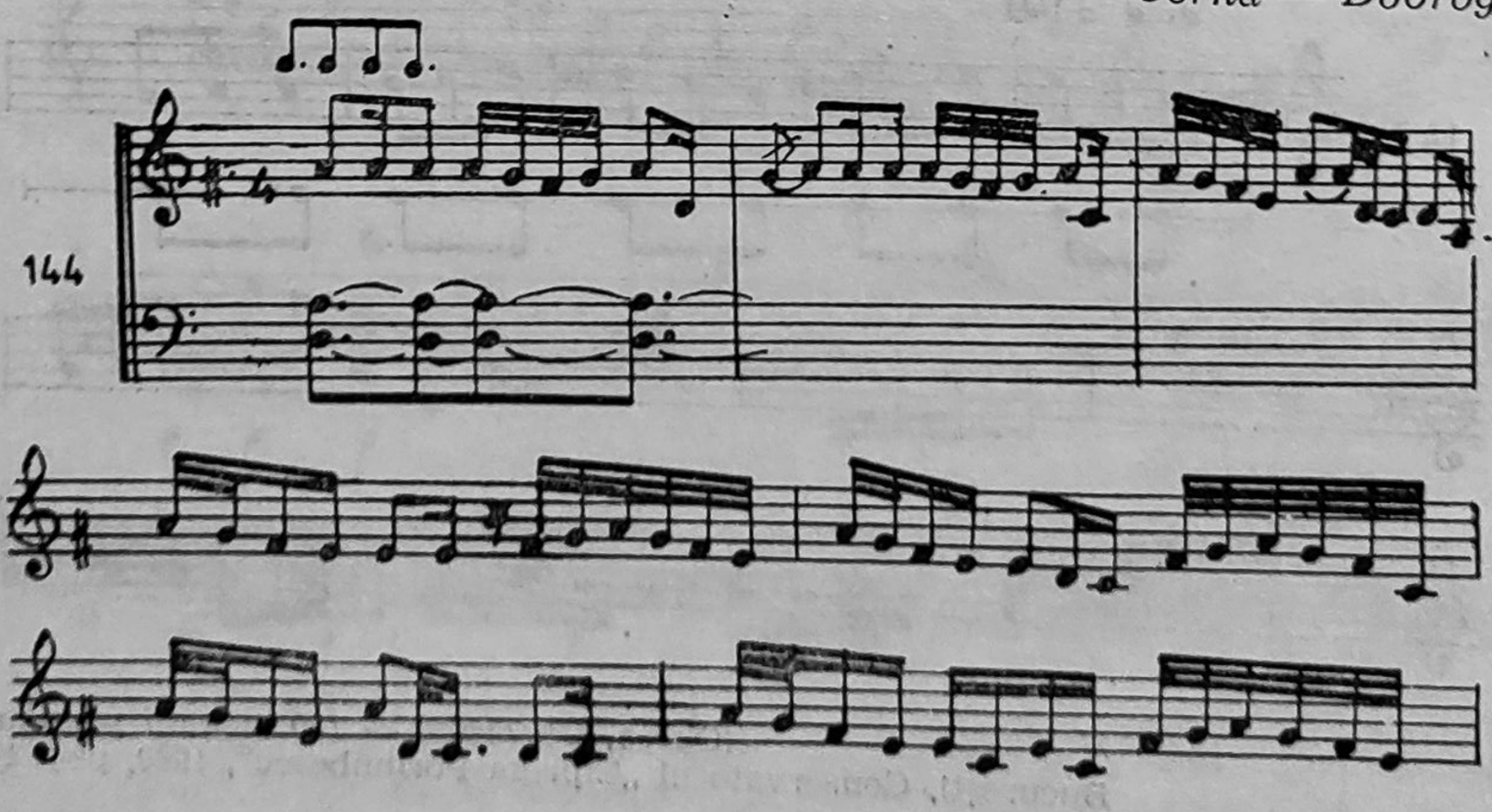
Cizer — Sălaj

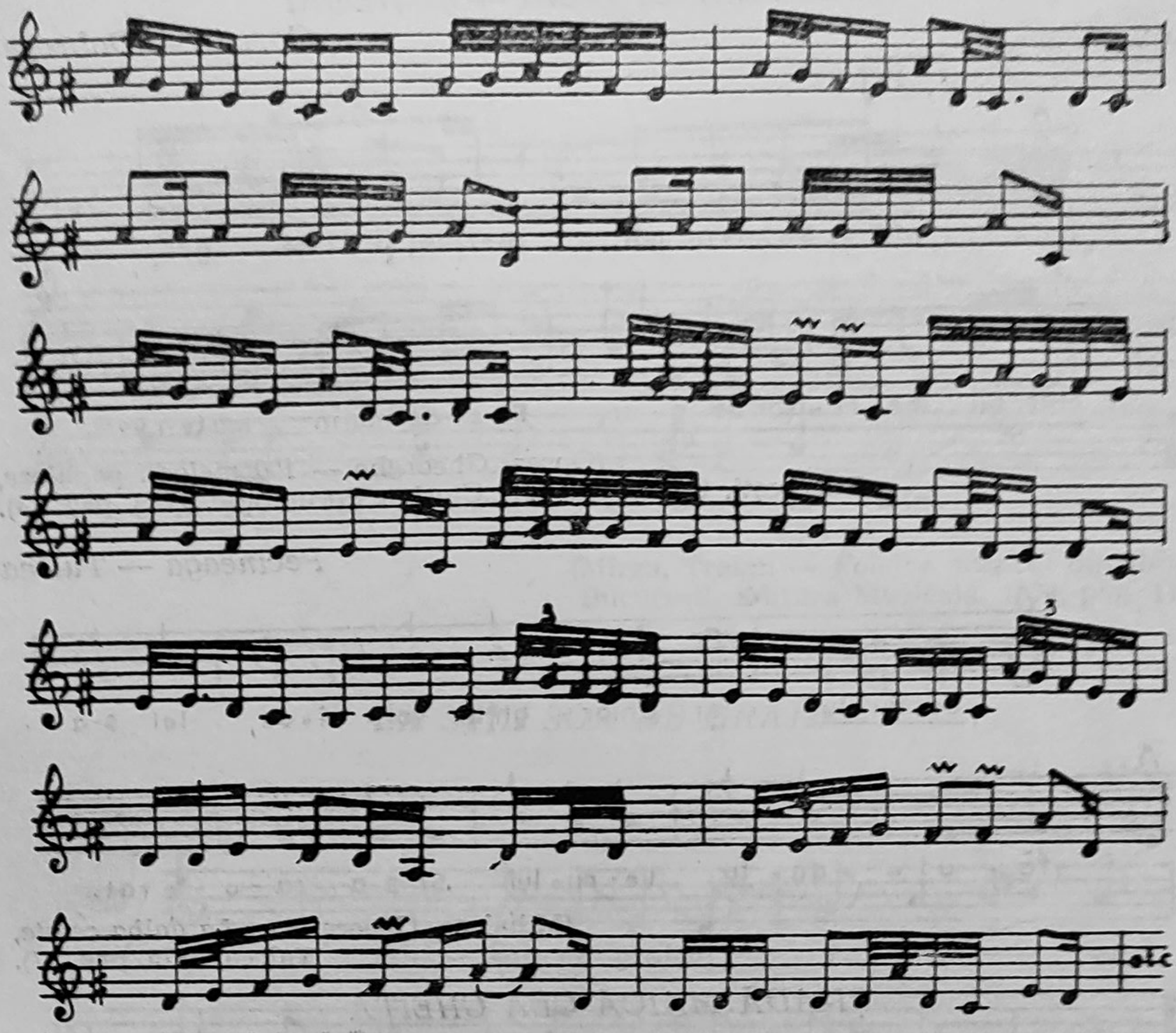


(Cernea, Eugenia — *Folclor muzical din Sălaj*, Sălaj, 1982, pag. 118).

MOȘESCU

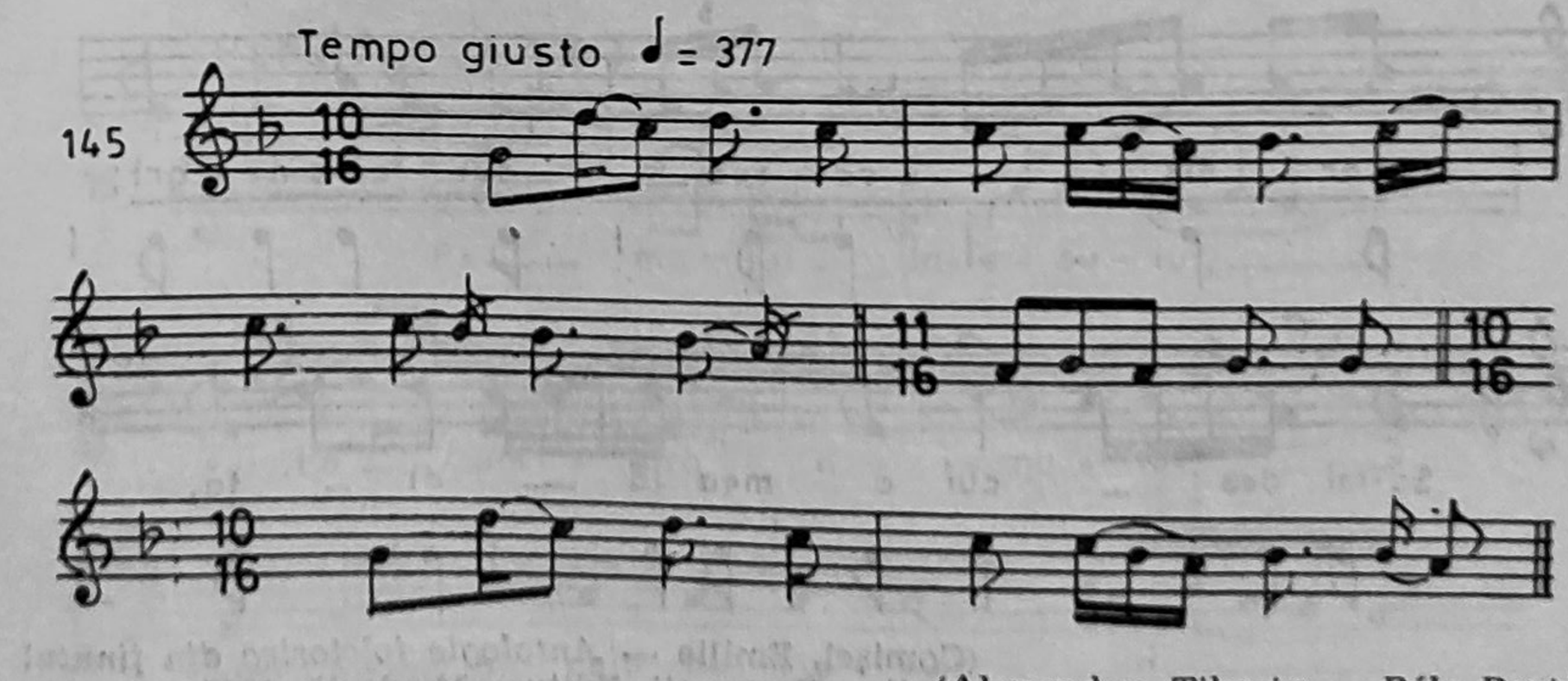
Cerna — Dobrogea





(Oprea, Gheorghe — *Despre muzica meglenoromânilor*,
Studii de muzicologie vol. XVI,
București, Editura Muzicală, 1981, pag. 391).

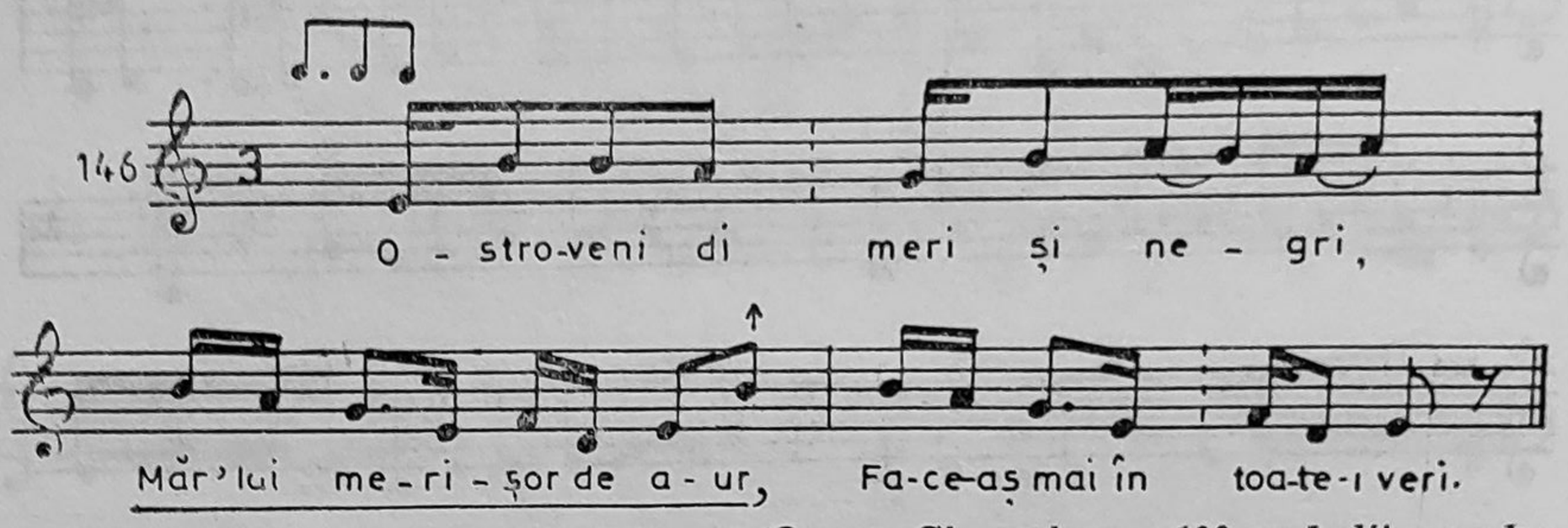
Hațeg — Hunedoara



(Alexandru, Tiberiu — *Béla Bartók despre folclorul românesc*, București,
Editura Muzicală, 1958, pag. 48).

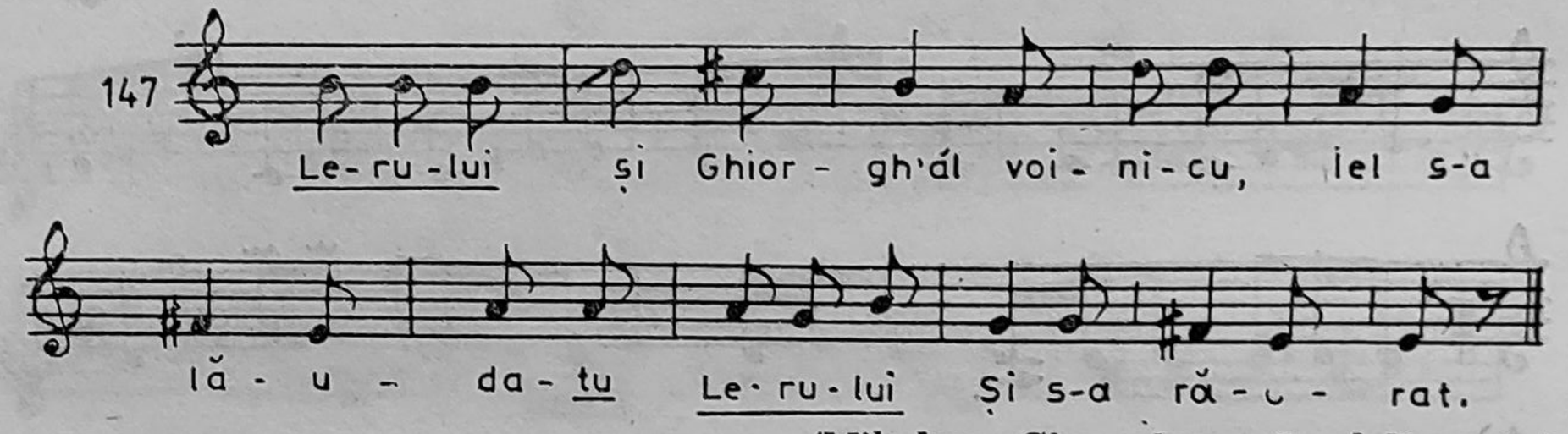
OSTROVENI DI MERI — ȘI NEGRI

Garvăn — Dobrogea



(Oprea, Gheorghe — *100 melodii populare*, București, Conservatorul „Ciprian Porumbesc, 1980, pag. 14).

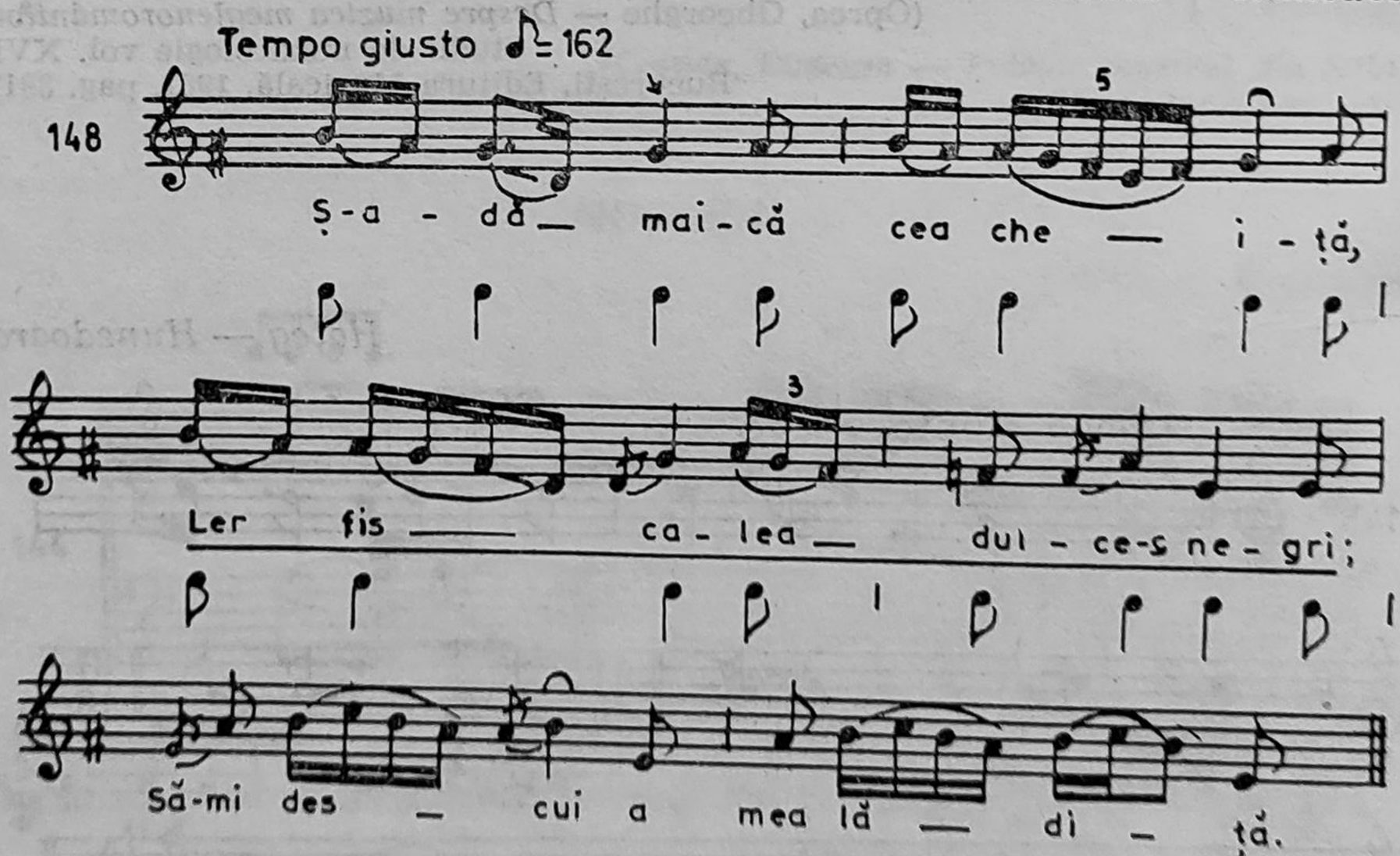
Pecineaga — Tulcea



(Mihalcea, Gheorghe — *La dalba cetate*, Tulcea, 1975, pag. 57).

ȘI-ADĂ MAICĂ CEA CHEIȚĂ

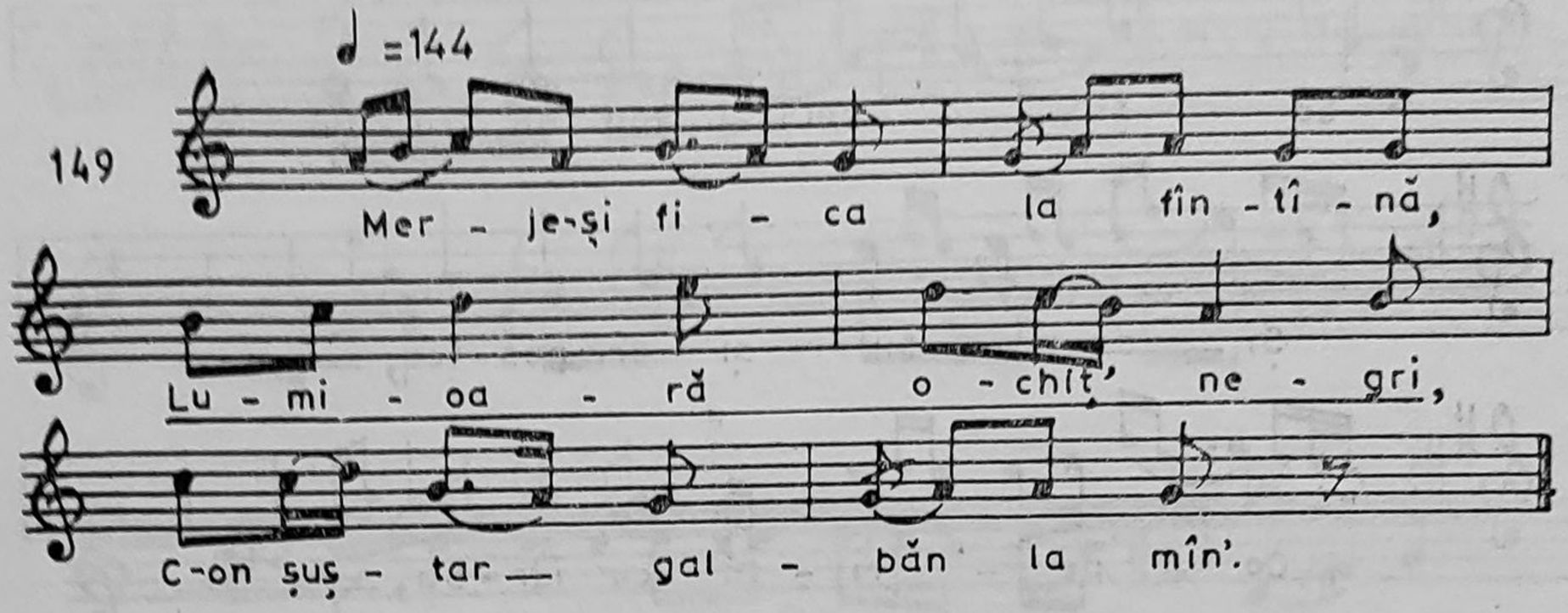
Sohodol — Hunedoara



(Comișel, Emilia — *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor*, București, Editura Muzicală, 1967, pag. 43).

MERGE-ȘI FICA LA FÎNTÎNĂ

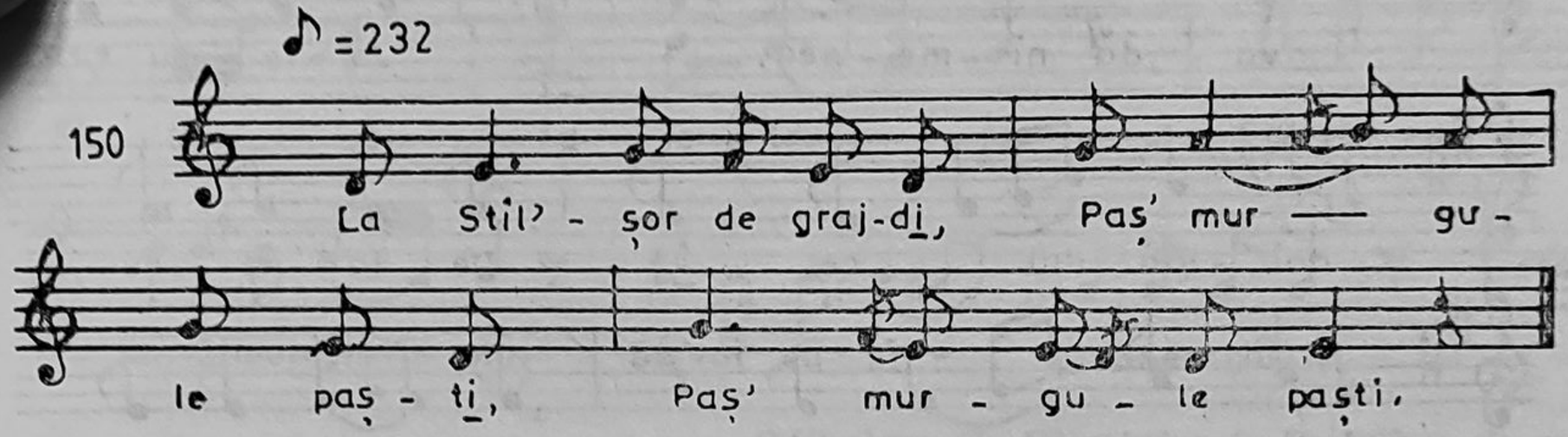
Cuzap — Bihor



(Mîrza, Traian — *Folclor muzical din Bihor*, București, Editura Muzicală, 1974, pag. 113).

LA STÎL' ȘOR DE GRAJD

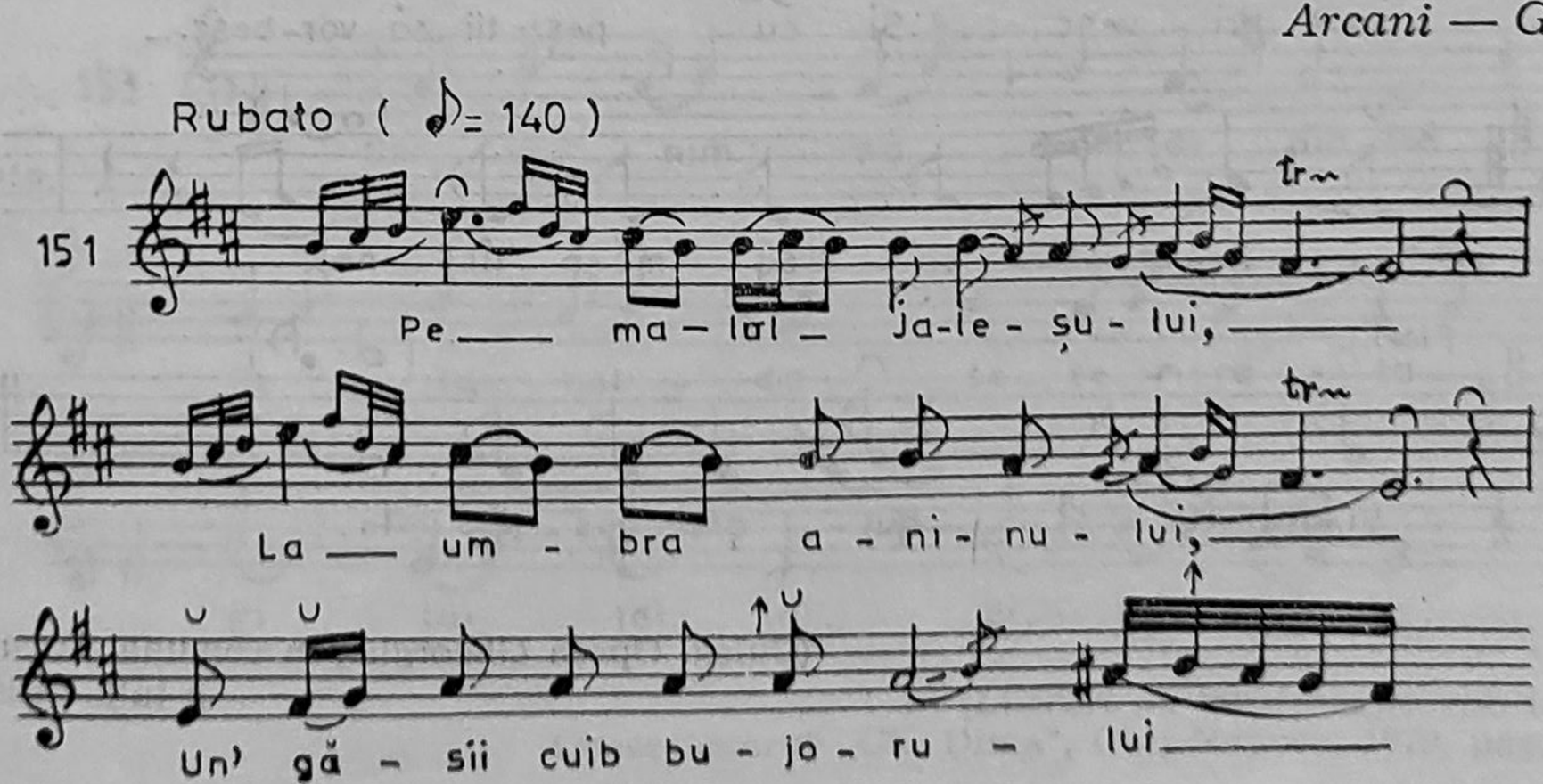
Boteni — Muscel



(Carp, Paula ; Amzulescu, Al. — *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Editura Muzicală, pag. 57).

PE MALUL JALEȘULUI

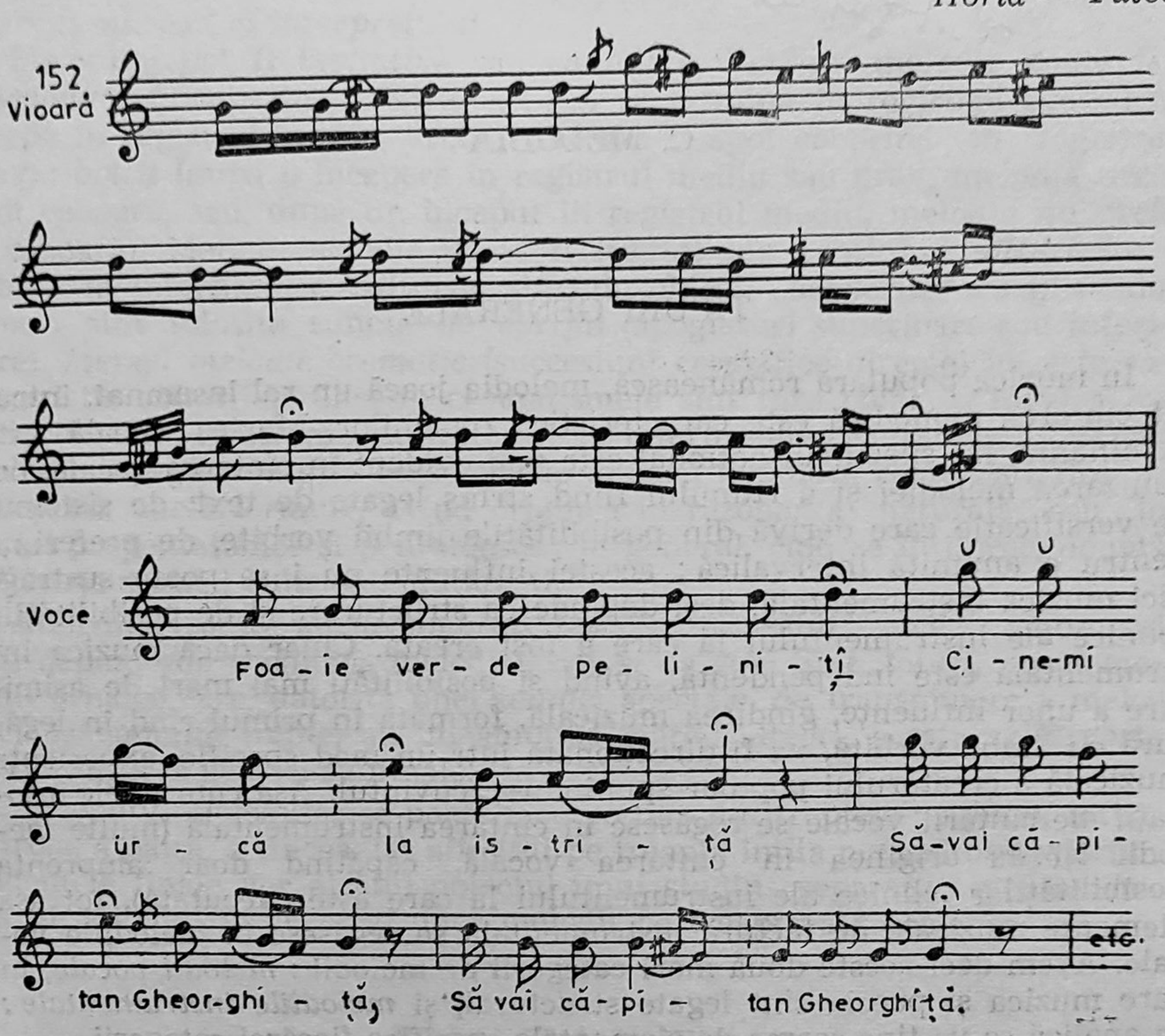
Arcani — Gorj



(Culeg. Oprea Gheorghe, în comuna Arcani, 2 iulie 1980).

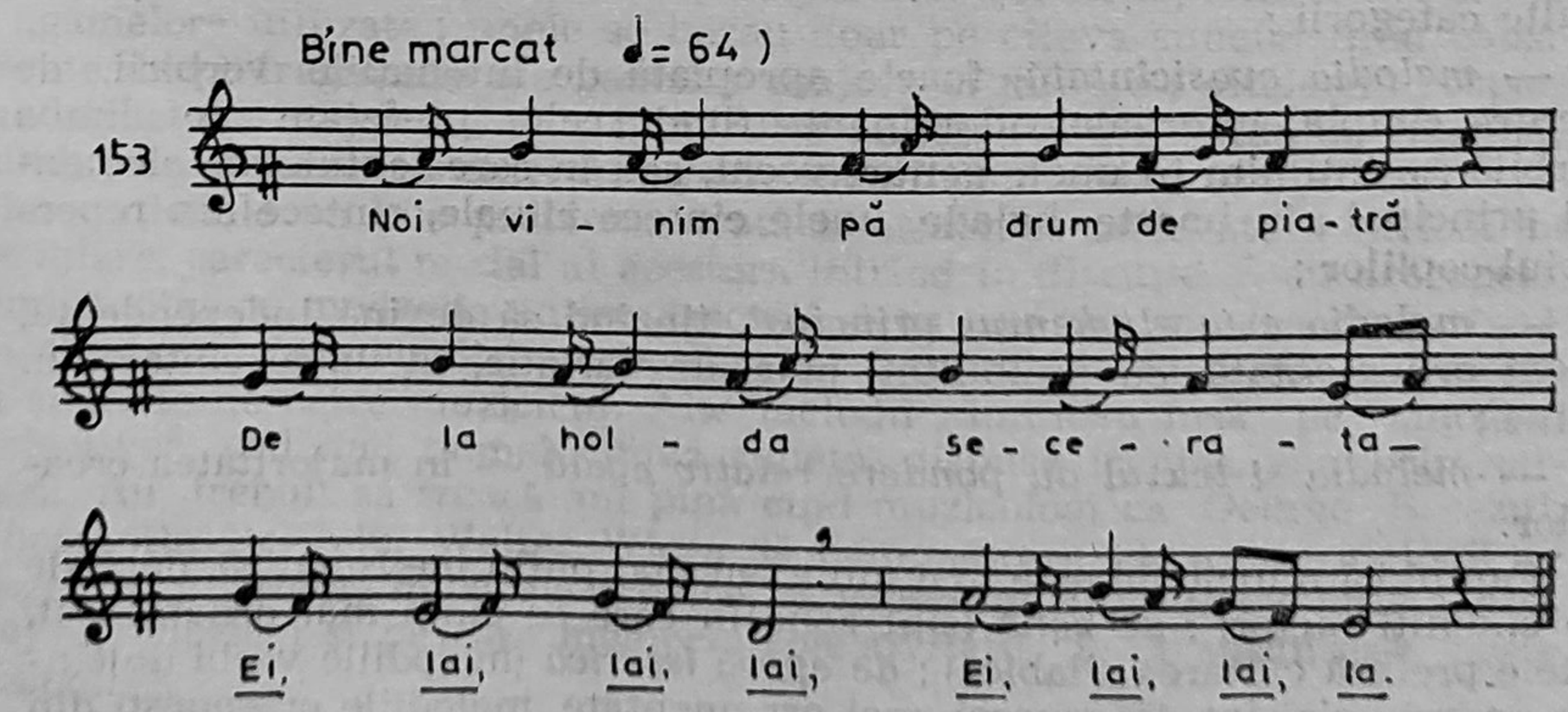
A' LUI GHEORGHILAȘ

Horia — Tulcea



(Mihalcea C., Gheorghe — *Pe buhaz de mare*, Tulcea, 1960, pag. 126).

Trăsnea — Sălaj



(*Lucrări de muzicologie* vol. 10—11, Conservatorul „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1979, pag. 251).

C. MELODIA

TIPURI GENERALE

În muzica populară românească, melodia joacă un rol însemnat, întrucît cîntarea monodică este caracteristică românilor. Muzica vocală este dominantă, iar specificul național este mai evident în cîntarea vocală, organizarea melodiei și a ritmului fiind strîns legate de text, de sistemul de versificație care derivă din posibilitățile limbii vorbite, de preferința pentru o anumită intervalică ; acestei influențe nu i se poate sustrage nici muzica instrumentală, deși depinde ca structurare și de posibilitățile tehnice ale instrumentului la care a fost creată. Chiar dacă muzica instrumentală este independentă, avînd și posibilități mai mari de asimilare a unor influențe, gîndirea muzicală, formată în primul rînd în legătură cu limba vorbită, va fi direcționată într-un mod specific, experiența muzicală a creatorului popular spunîndu-și cuvîntul. Așa cum unele intonații ale cîntării vocale se regăsesc în cîntarea instrumentală (multe melodii își au originea în cîntarea vocală, căpătînd doar amprenta posibilităților tehnice ale instrumentului la care este executată), tot așa elemente muzicale de factură instrumentală se regăsesc în melodiile vocale. Avem deci aceste două mari categorii de melodii : *melodii vocale,* în care muzica și poezia sînt legate structural, și *melodiile instrumentale ;* în analiză se va ține seama de elementele specifice fiecărei categorii.

În melodiile vocale, muzica și poezia sînt asociate sincretic într-o legătură indisolubilă, dar rolul preponderent poate reveni cînd textului, cînd melodiei, în funcție de vechimea acesteia, de gen, de modul de interpretare (individual sau în grup). În cadrul melodiilor vocale distingem mai multe categorii :

— *melodia cvasicîntată,* foarte apropiată de intonațiile vorbirii, de factură simplă, intervalele dominante fiind cele preferate de limba vorbită ; o întîlnim în unele genuri vechi, sau în care textul este elementul principal : în bocete, balade, unele cîntece rituale, cîntece din repertoriul copiilor ;

— *melodia este elementul principal,* tinzînd să devină independentă, bogat ornamentată, cu posibilități mari de variație, în unele cîntece, în doine ;

— *melodia și textul au pondere relativ egală* — în majoritatea creațiilor.

Faptul că o melodie este mai mult sau mai puțin melismatică, depinde de anumiți factori : *de zonă* (sînt zone în care se cîntă mai ornamentat, altele preferă cîntarea silabică) ; *de epocă istorică* (melodiile vechi de cîntec propriu-zis sînt, în general, mai ornamentate, melodiile orășenești din prima jumătate a secolului trecut erau bogat ornamentate față de cele de astăzi) ; *de gen* (doinele, unele cîntece ceremoniale, unele cîntece pro-

priu-zise sînt ornamentate ; baladele, colindele, unele cîntece, repertoriul copiilor, ș.a. sînt silabice) ; *de interpretarea în grup sau individuală ; de talentul muzical al interpretului.*

Melodiile pot fi *recitative* sau *cantabile*. Profilul melodic poate fi : *descendent* (începe în registrul acut și se termină în registrul grav, sau începe în registrul mediu, urcînd imediat și apoi coborînd în registrul grav) ; *boltit* (după o începere în registrul mediu sau grav, melodia urcă, apoi coboară, sau, după un început în registrul mediu, melodia nu urcă, ci coboară). Mersul melodic poate fi *treptat* sau conținînd *salturi frecvente* ; în interpretare, salturile sînt, de obicei, „acoperite" cu glisando, alteori sînt folosite sunete de sprijin (apogiaturi superioare sau inferioare). *Mersul melodic cromatic* (succesiuni cromatice directe) nu este caracteristic cîntării țărănești ; cromatismele sînt rare chiar în muzica instrumentală) ; în schimb, se întîlnesc în interpretarea lăutărească. *Mersul melodic arpegiat* nu este caracteristic muzicii populare românești, deși se utilizează unele formule, avînd originea în rezonanța naturală sau în sacări prepentatonice și pentatonice ; în general, cînd se întîlnesc, denotă influența muzicii culte sau lăutărești.

Melodiile vocale au un *ambitus restrîns*, accesibil vocii ; ambitusul mai depinde de vechimea melodiei, dar și de gen. Sînt, totuși, unele melodii arhaice care, datorită unei tehnici speciale, de transpunere a melodiei pe anumite trepte, au un ambitus mare ; alteori, acesta se lărgește prin atingerea cvartei subfinale.

Inceputul melodiilor se poate face pe una din treptele : subton, întîia, a treia, a patra, a cincea, iar sfîrșitul pe treapta întîia nefiind obligatoriu ; cadențele finale vor alcătui obiectul unui studiu separat ; menționăm, totuși, sfîrșitul frecvent al unor melodii pe treapta a șasea.

SCĂRI ȘI MODURI

Atunci cînd romanticii și-au îndreptat atenția asupra cîntecului popular, au fost frapați de ciudățenia melodiei, care nu se supunea regulilor cunoscute din muzica cultă, nici în ce privește construcția melodiei și nici a „gamelor" utilizate ; unele se bazau doar pe cîteva sunete, fiind considerate drept fragmente ale gamelor majore și minore ; altele nu respectau structura majorului și a minorului cunoscute din studiul muzicii, fiind, prin urmare, considerate „game modificate". Abia compozitorii școlilor naționale au pus problema tratării armonice adecvate a melodiilor populare, caracterul modal al acestora intrînd în discuție. S-au descoperit similitudini cu modurile antice grecești și cu cele din muzica gregoriană. În sfîrșit, unele melodii heptacordice se încadrau în modurile cunoscute și studiate de către muzicieni. Alte melodii rămîneau însă pe „moduri defective", utilizînd numai cîteva sunete, dispuse treptat, sau prin salturi. Au trebuit să treacă ani pînă cînd muzicologi ca George Breazul, Constantin Brăiloiu, Walter Wiora să demonstreze că aceste melodii se bazează pe sisteme muzicale arhaice, reprezentînd faze de evoluție a limbajului muzical și pe care memoria colectivității le transmisese peste milenii.

Folclorul muzical românesc păstrează numeroase melodii care reprezintă aceste faze de evoluție, fiind bogat și variat din punct de vedere modal.

Unele melodii vădesc o origine instrumentală, avînd la bază sunetele rezonanței naturale ; alte scări s-au dezvoltat fie prin evoluția treptată a unei celule de 2—3 sunete, fie prin transpunerea ei, alteori prin umplerea în diverse moduri a intervalelor existente între sunete.

După numărul de sunete și modul de organizare a acestora, scările existente aparțin mai multor sisteme, grupîndu-se în :

— *Sisteme oligocordice* (prepentacordice și prepentatonice) ;

— *Sisteme pentatonice* (anhemitonice și hemitonice) ;

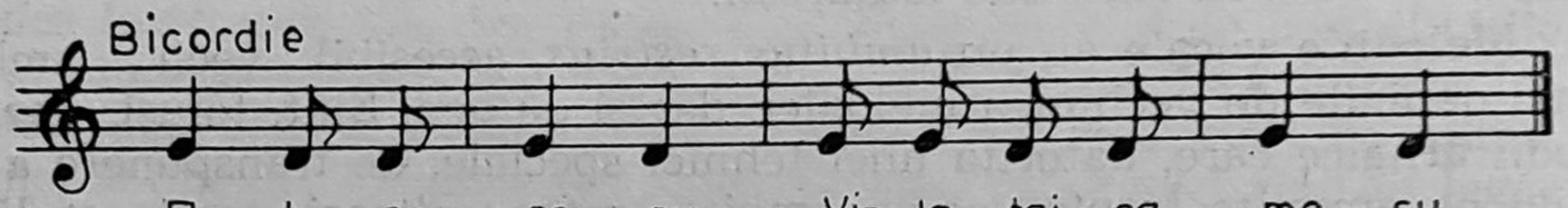
— *Sisteme pentacordice și hexacordice* (policordii) ;

— *Sisteme heptacordice* (diatonice naturale, acustice și cromatice).

Din sistemele prepentacordice fac parte : *bicordiile, tricordiile* și *tetracordiile.*

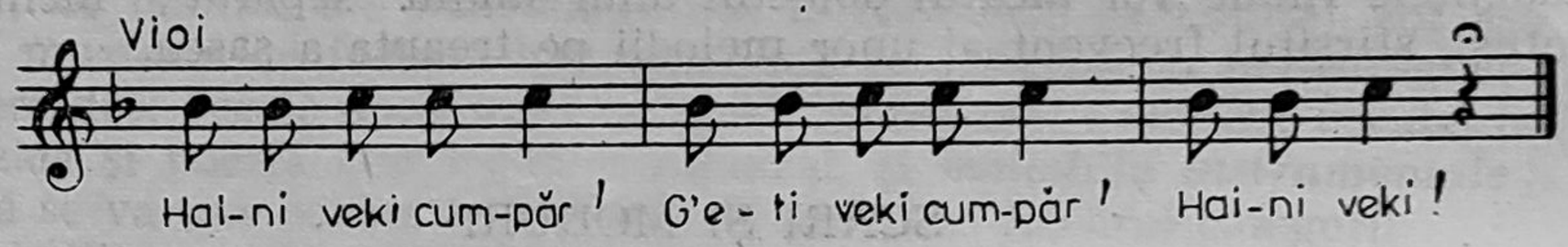
— *Bicordiile*, în care finala poate fi sunetul inferior sau cel superior, se întîlnesc în unele cîntece și jocuri de copii, în strigătele de stradă ale vînzătorilor și meseriașilor ambulanți.

154 Bicordie



(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, nr. 108, p. 90).

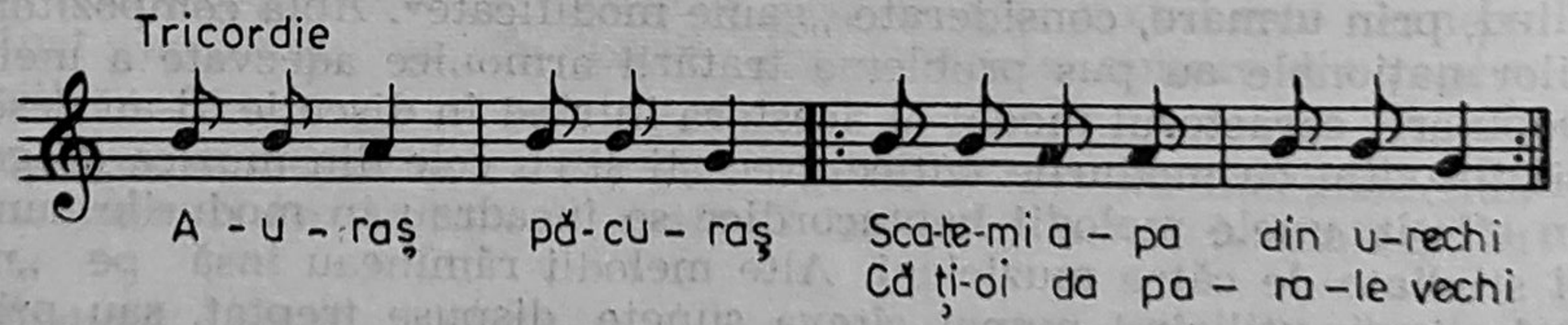
155 Vioi



(G. Sulițeanu, *Strigătele*, nr. 133).

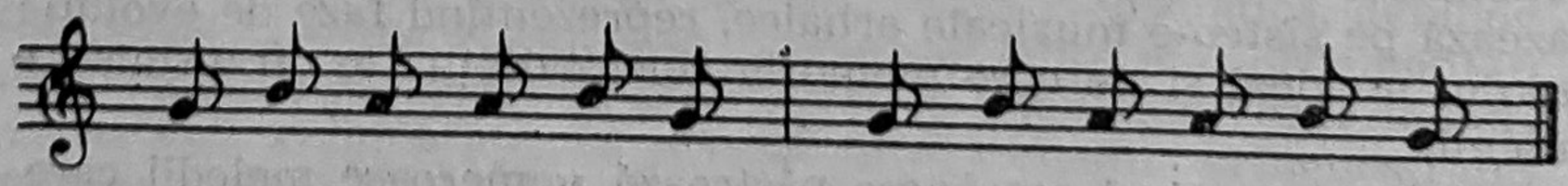
— *Tricordiile* sînt frecvente în folclorul copiilor, în unele colinde, cîntece de secetă, cîntece de leagăn, bocete, strigătele vînzătorilor ambulanți. Tricordiile pot fi majore sau minore :

156 Tricordie



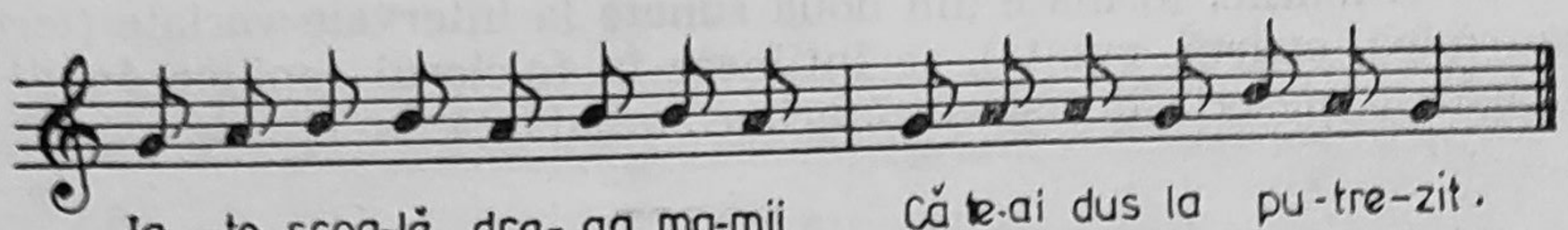
(Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, nr. 20, p. 276).

157



(S. Drăgoi, *303 colinde*, nr. 113).

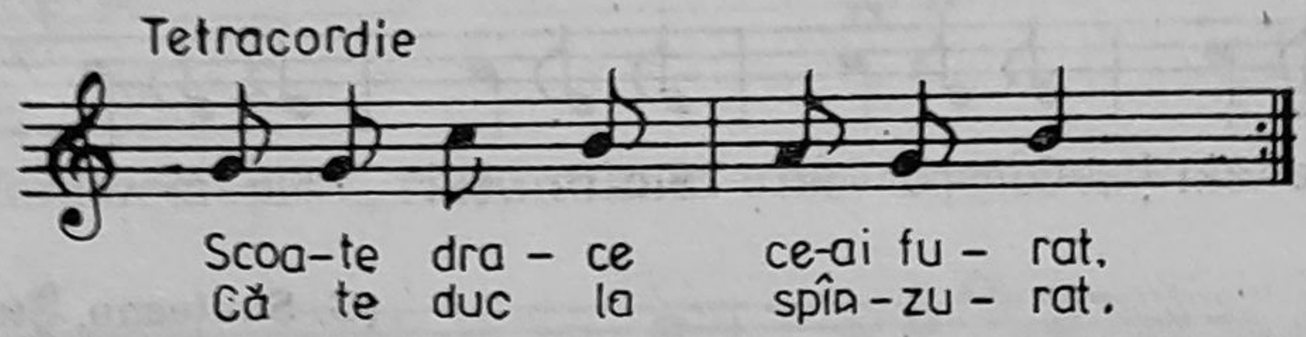
158



(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, nr. 113, p. 91).

— *Tetracordiile* sînt frecvente în colinde, bocete, în unele cîntece de strat vechi, cîntece ceremoniale, uneori în dansuri. Tetracordiile pot fi : majore, minore și cromatice (cu secundă mărită) :

159

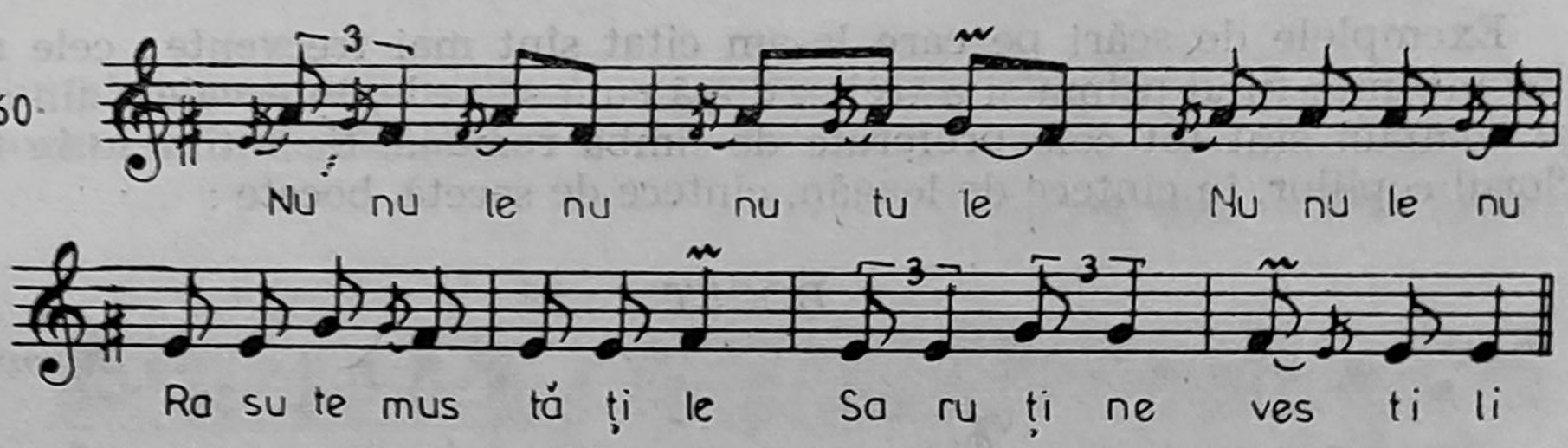


(Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, nr. 62, 281).

NUNULE, NUNUȚULE

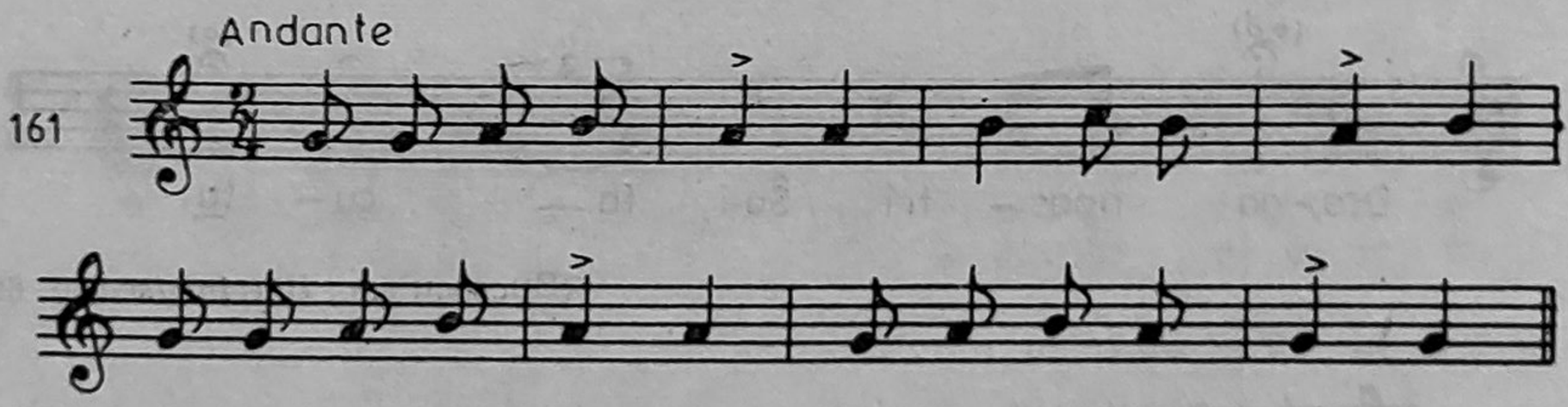
Bucovina

160



(T. Bucescu ș.a. *Bătrînească*, p. 112).

161



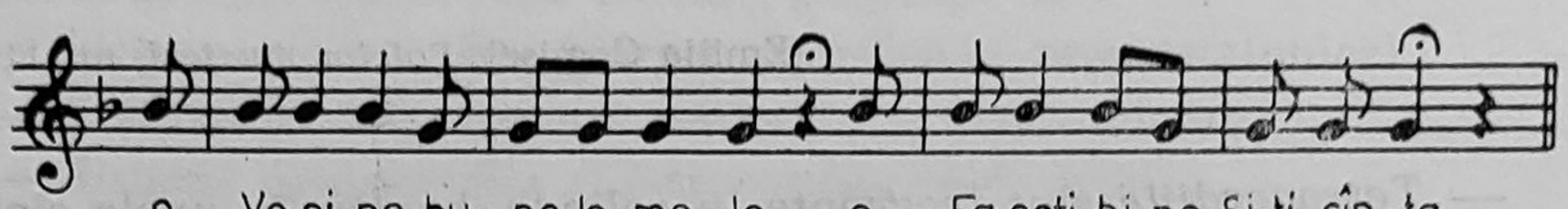
(S. Drăgoi, *303 colinde*, nr. 30, p. 34).

Cadențele se fac, cel mai frecvent, pe treptele întîi și a doua.
Din sistemul prepentatonic fac parte : *bitoniile, tritoniile, tetratoniile.*

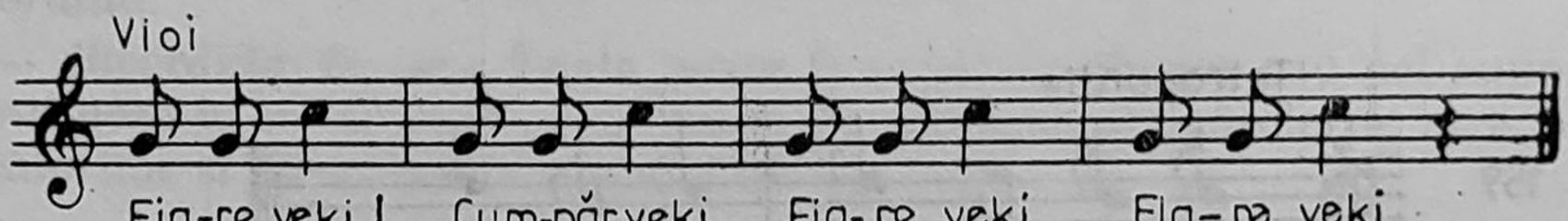
— **Bitoniile,** formate din două sunete la intervale variate (terță mare sau mică, cvartă, cvintă), se întîlnesc în folclorul copiilor, în bocete, în strigătele meseriașilor și vînzătorilor ambulanți :

BOCET

Maramureș

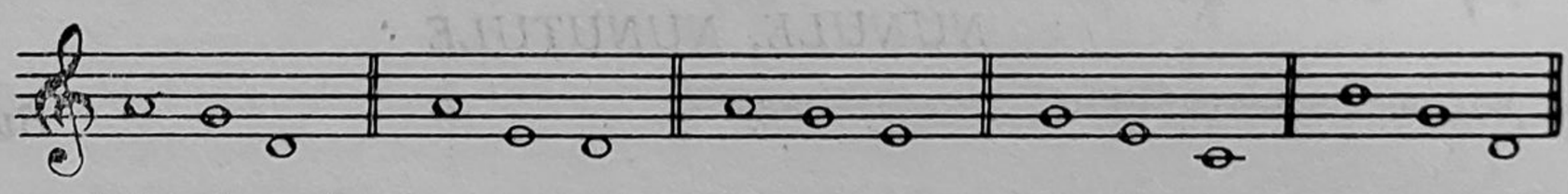
162 

(B. Bartók, *Volksmusik der Rumänien,* nr. 20 d).

163 

(G. Sulițeanu, *Strigătele).*

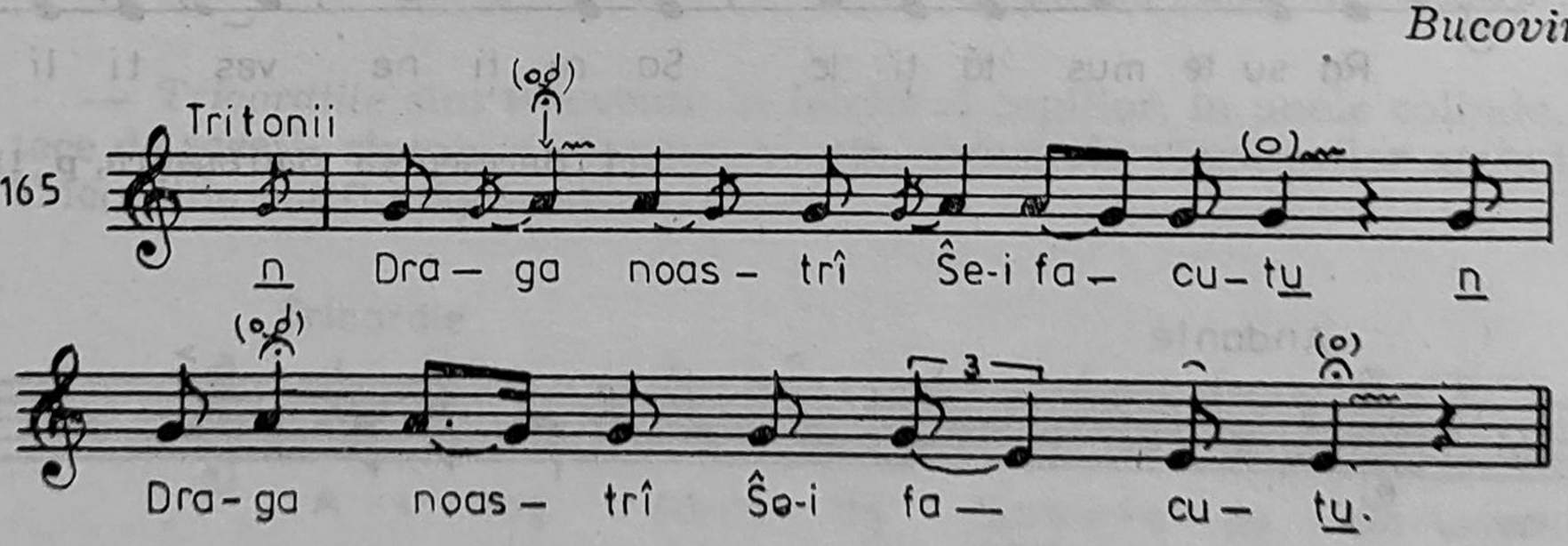
— **Tritoniile** au structuri variate :

164 

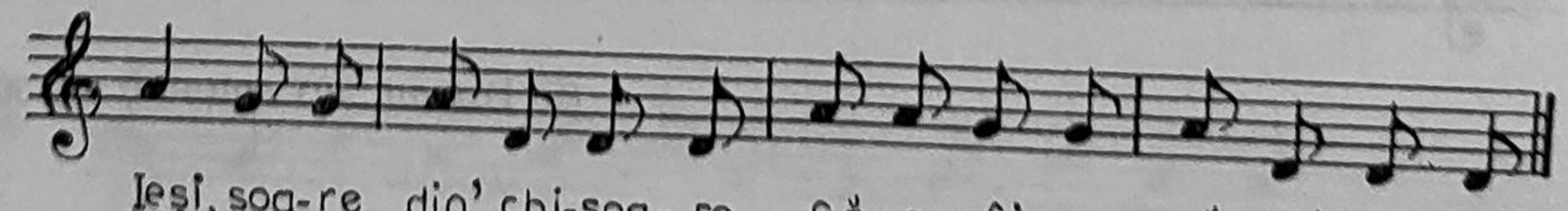
Exemplele de scări pe care le-am citat sînt mai frecvente ; cele mai des întîlnite fiind prima și a treia ; după cum se vede, intervalele din care se compun sînt tot cele preferate de limba română. Se întîlnesc în folclorul copiilor, în cîntece de leagăn, cîntece de secetă, bocete :

BOCET

Bucovina

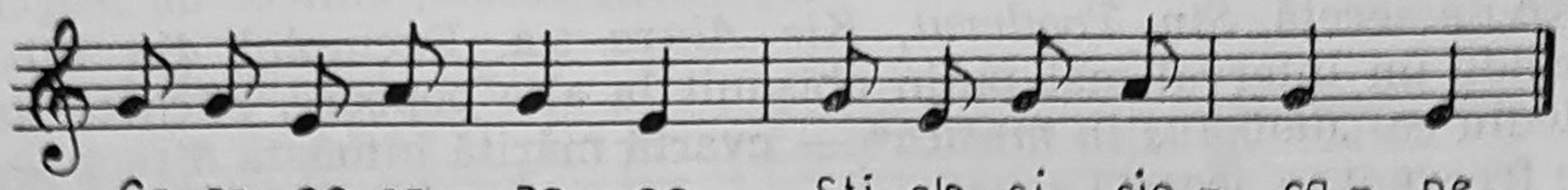
165 

(Bucescu ș.a., *Bătrînească,* p. 69).

166 

(Emilia Comișel, *Folclorul copiilor,* nr. 162).

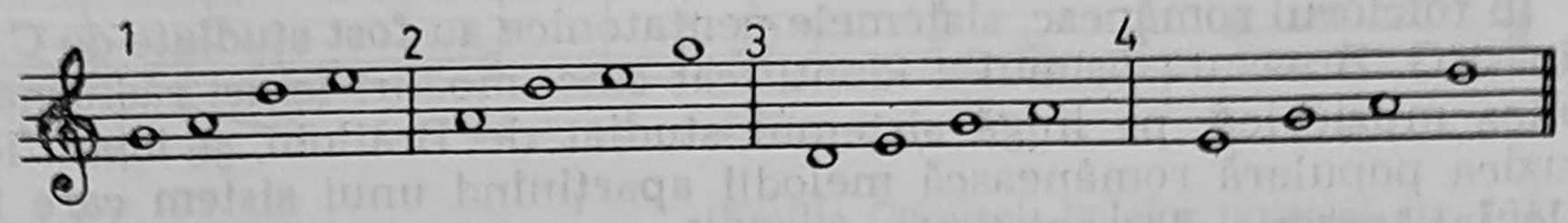
167



(Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, 177 c).

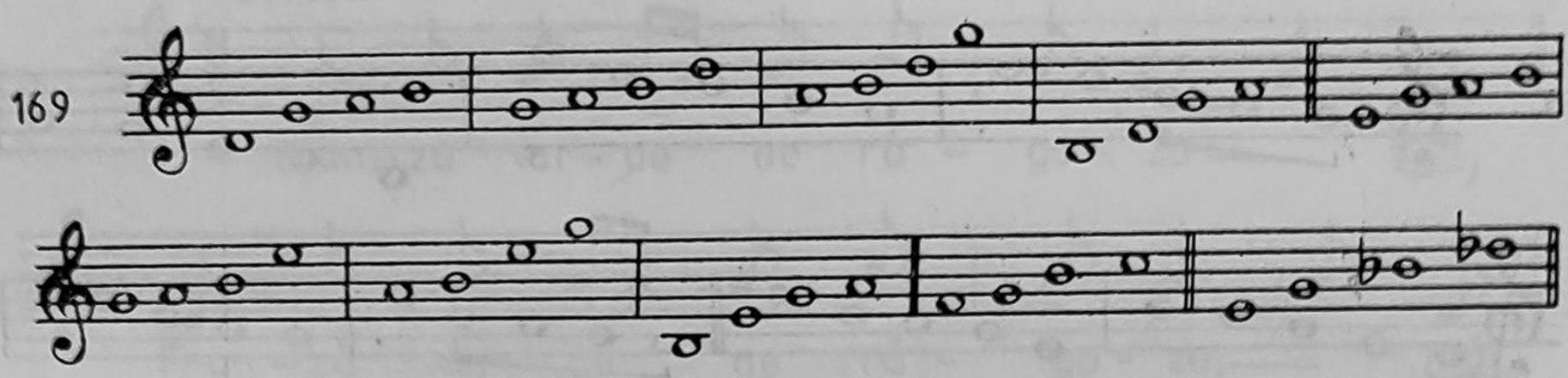
— **Tetratoniile,** după clasificarea lu Constintin Brăiloiu, cuprind patru moduri, dintre care cel mai folosit este tetratonicul 4 :

168



În afară de acestea, mai întîlnim următoarele scări :

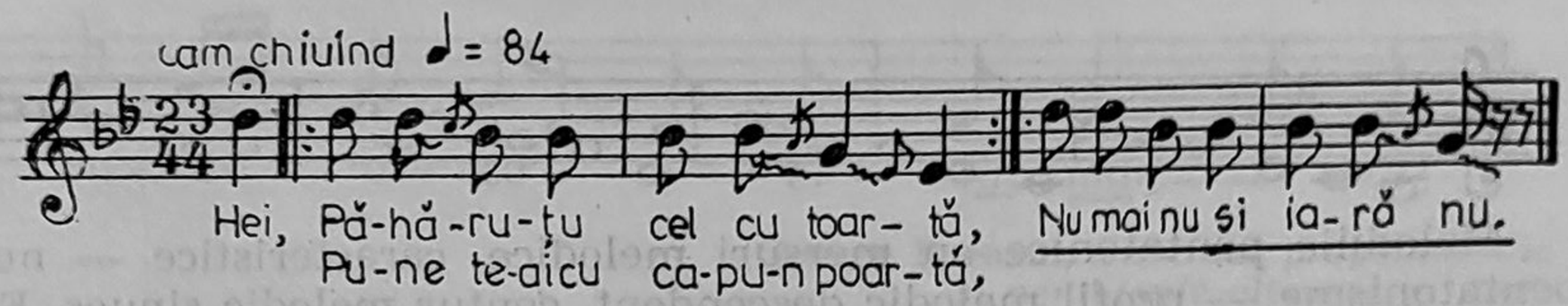
169



Ilustrăm mai întîi ultimul tetratonic, datorită structurii aparte (suprapunere de terțe minore) :

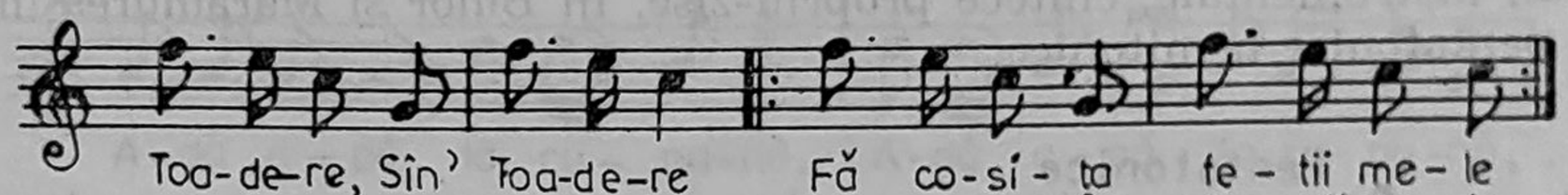
Dragomirești — Maramureș

170



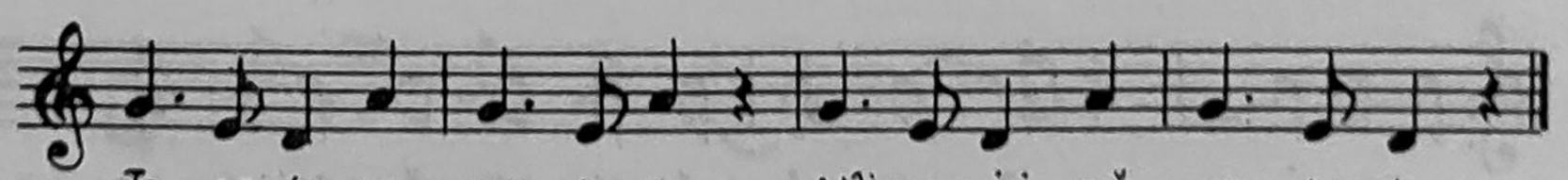
(B. Bartók, *Maramureș*, 163 a).

171



(Arhiva I.C.F. mg. 3042 R).

172



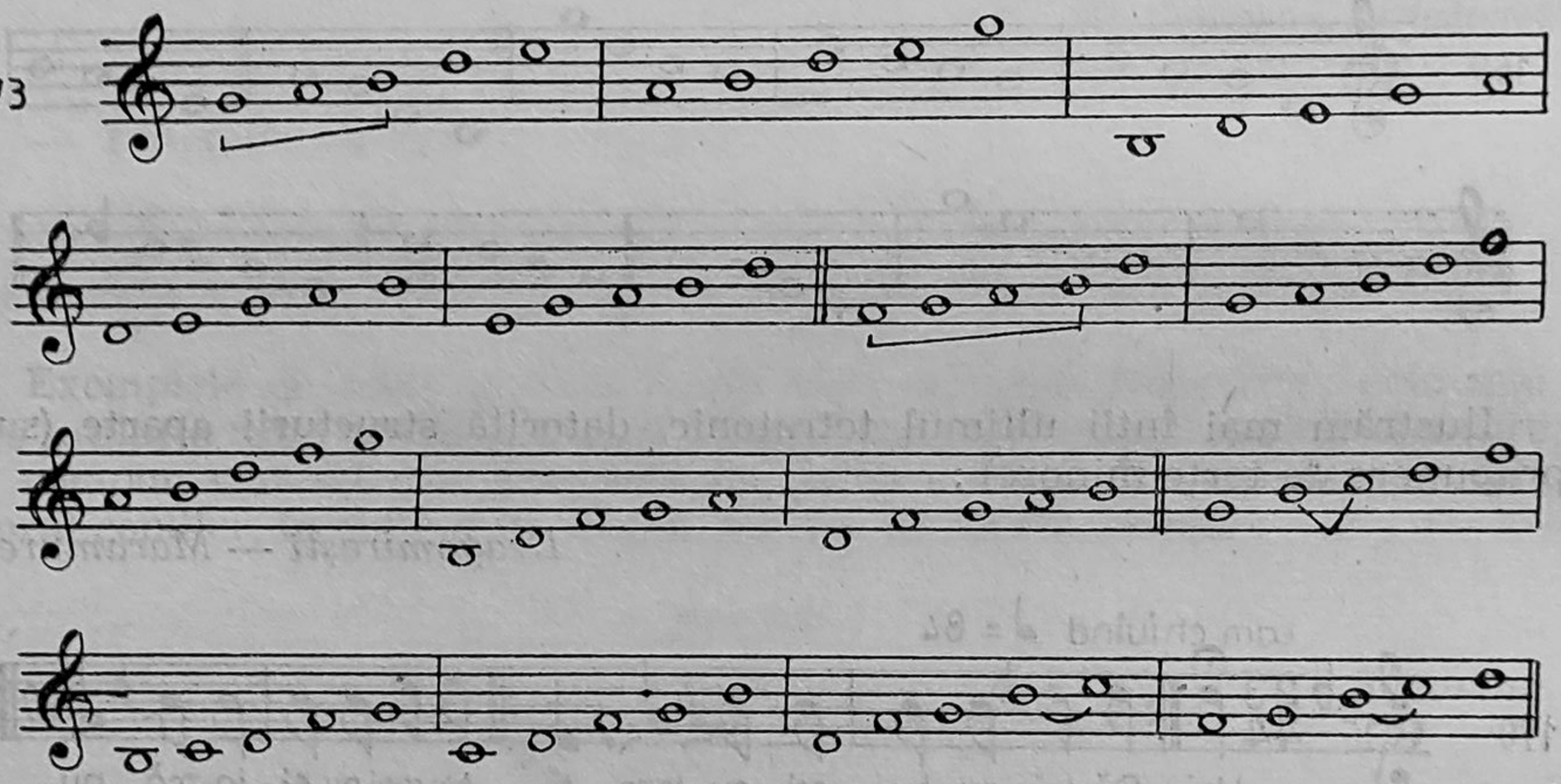
(Disc 955 V).

Tetratoniile pot fi întîlnite în colinde, bocete, cîntece de leagăn, cîntece de secetă, *Sîn Toaderul, Kir Alexa* ș.a. Exemplul din Bihor cuprinde un interval mai puțin obișnuit la alte popoare, etichetat în Evul Mediu ca *„diabolus in musica“* — cvarta mărită intonată direct — destul de frecvent în această zonă.

— **Pentatoniile** au fost primele sisteme admise de teoreticieni, care cuprindeau mai puțin de șapte sunete. Sistemul pentatonic este răspîndit pe tot globul, resursele sale fiind variate. În Europa poate fi întîlnit frecvent în Scoția și Irlanda, sudul Italiei, în răsăritul continentului. Pentatonicul s-a născut din dezvoltarea unor sisteme mai vechi, fapt demonstrat de C. Brăiloiu.

În folclorul românesc, sistemele pentatonice au fost studiate de C. Brăiloiu și G. Breazul ; primul a identificat cinci moduri (cinci răsturnări), al doilea muzicolog, pe lîngă sistemul studiat de Brăiloiu, a identificat în muzica populară românească melodii aparținînd unui sistem care fusese calculat teoretic, dar existența practică a acestuia nu fusese demonstrată. Pentatonicele se întîlnesc sub două aspecte : *anhemitonic* — mai răspîndit — și *hemitonic*.

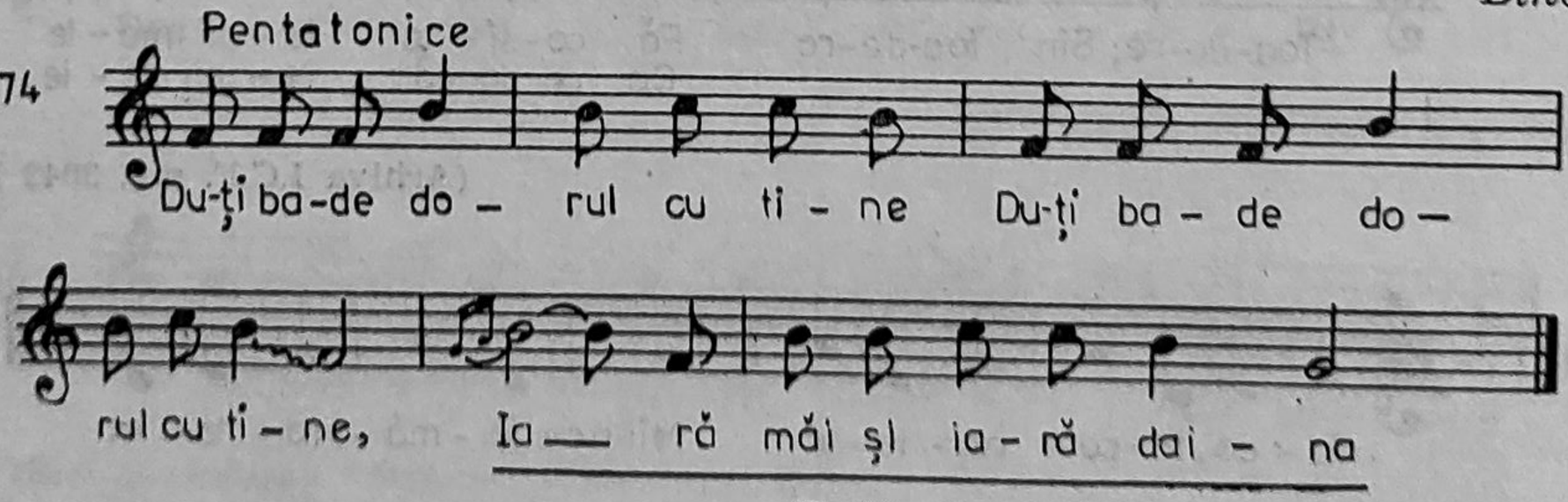
173



Melodiile pentatonice au mersuri melodice caracteristice — numite pentatonisme — profil melodic descendent, contur melodic sinuos. Finala poate fi oricare treaptă a scării (egalitatea funcțională a sunetelor). Pentatonicele pot fi întîlnite în colinde, balade, cîntece de leagăn, unele melodii instrumentale, cîntece propriu-zise. În Bihor și Maramureș întîlnim și pentatonice hemitonice.

Bihor

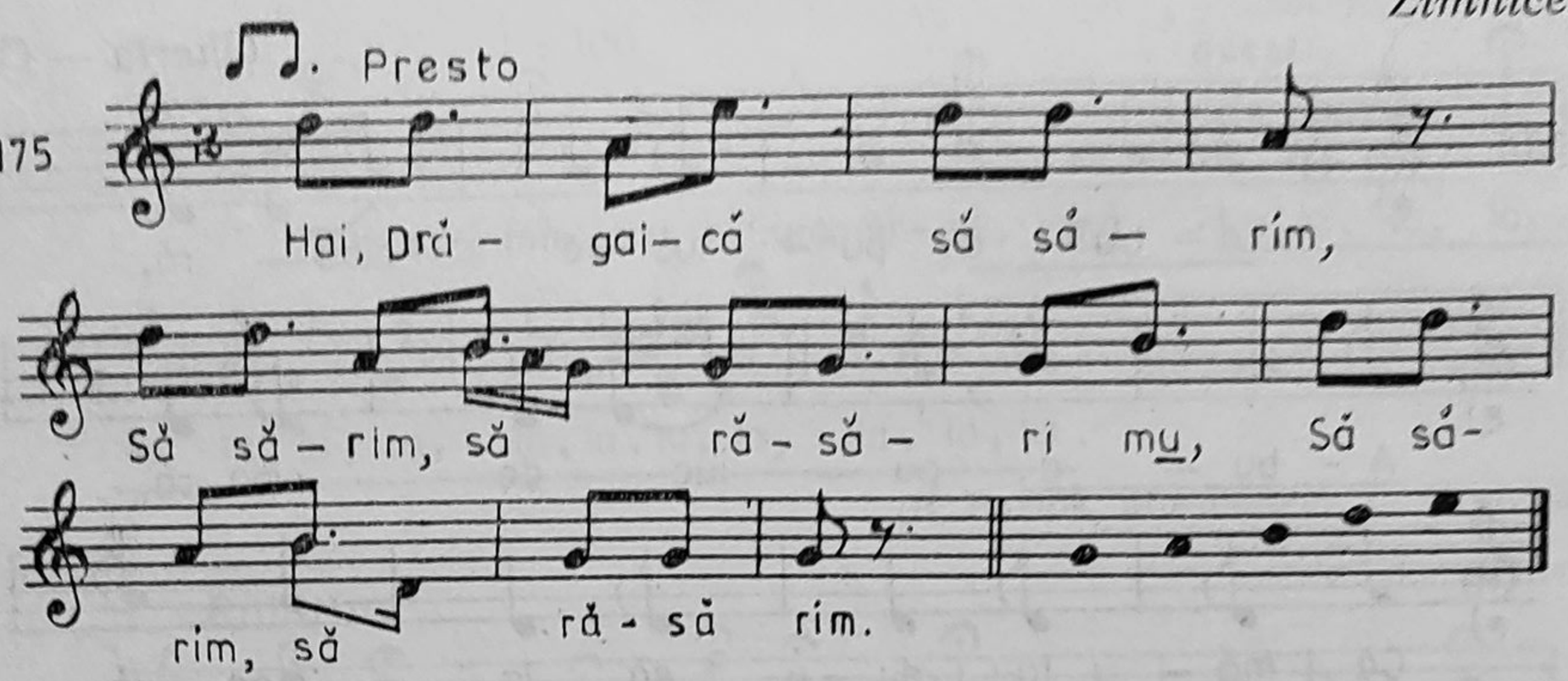
174



(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, nr. 138).

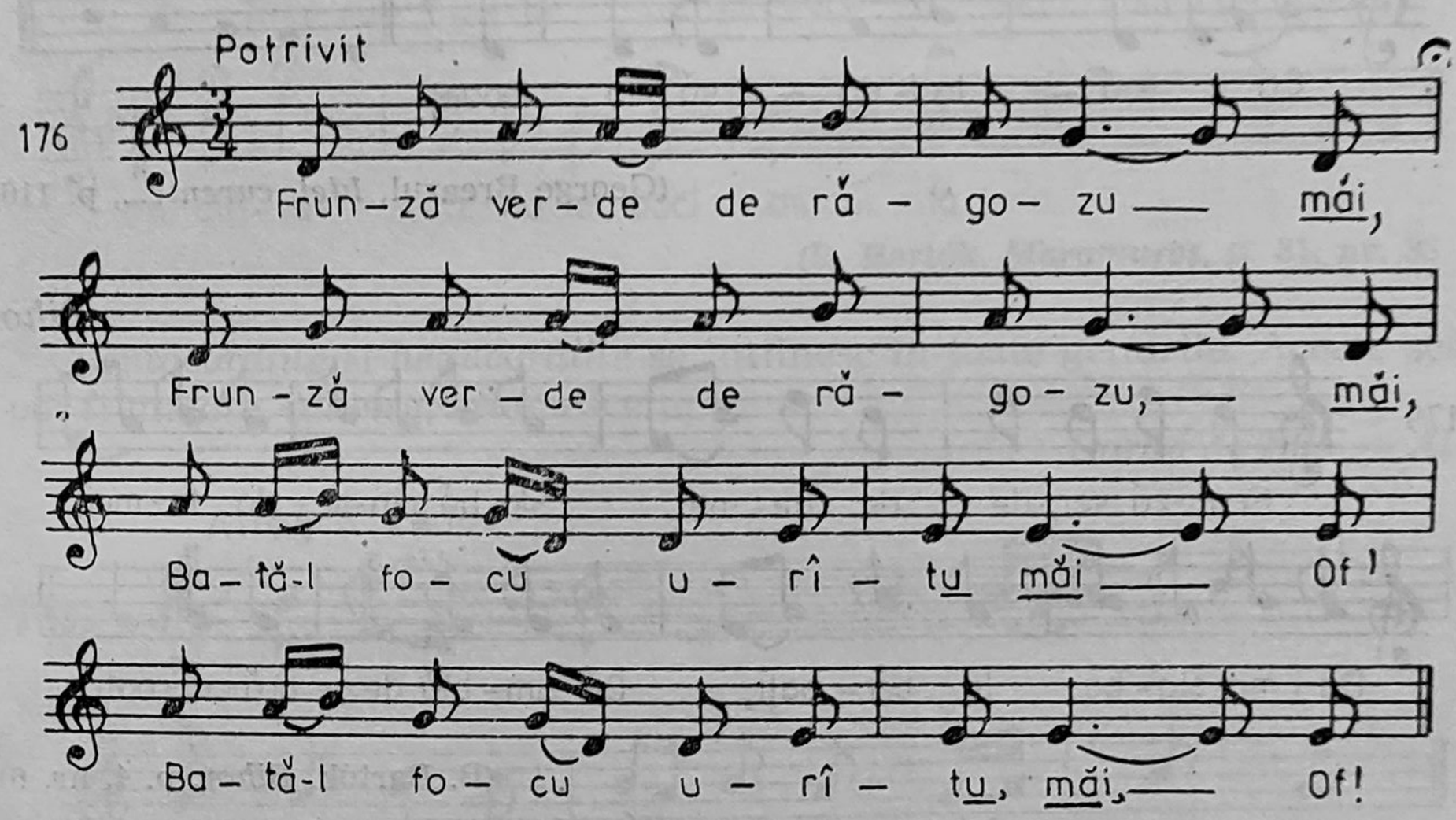
DRĂGAICA

Zimnicea



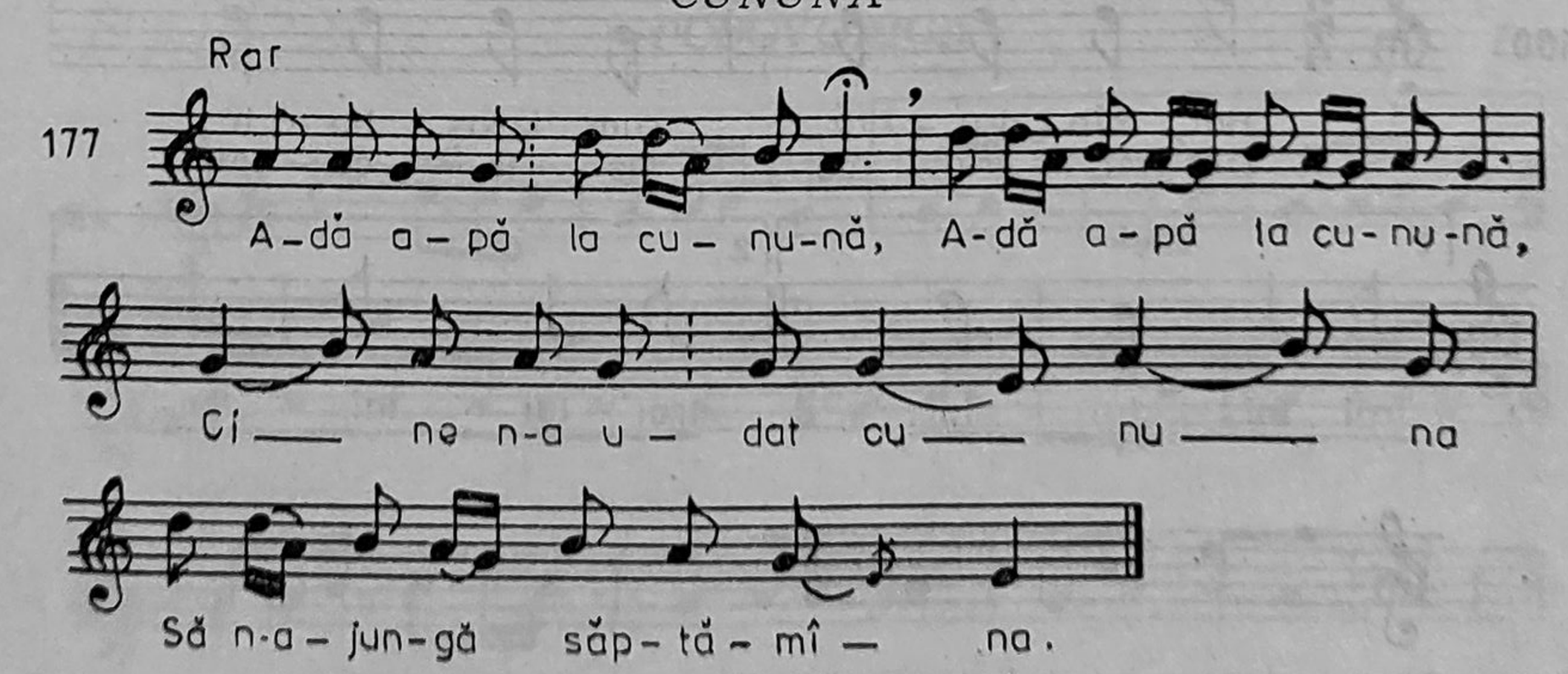
(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, nr. 141).

Moldova



(George Breazul, *Sistemul prepentatonic și pentatonic oltenesc*, p. 306).

CUNUNA

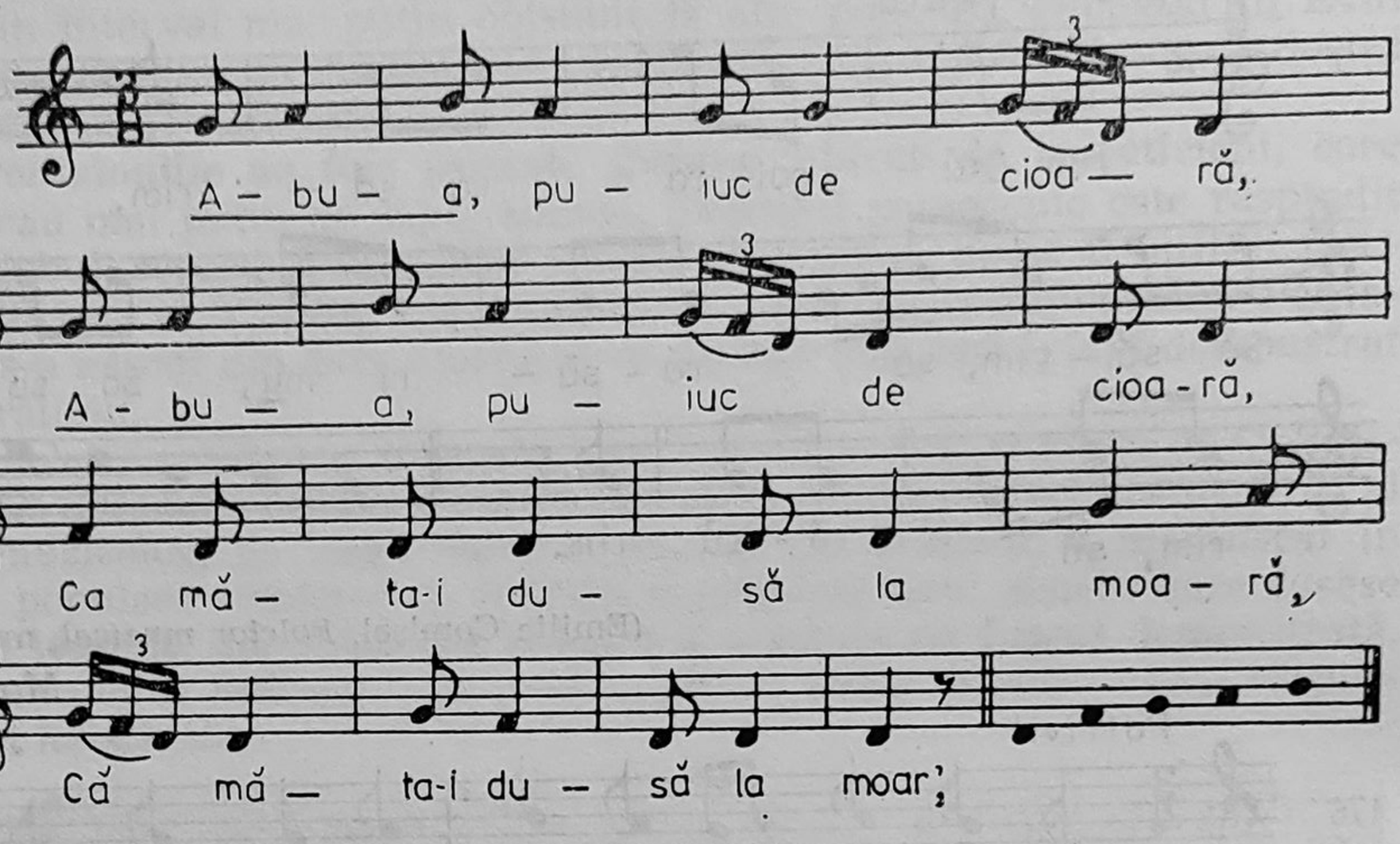


(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, nr. 145).

CÎNTEC DE LEAGĂN

Gherla — Cluj

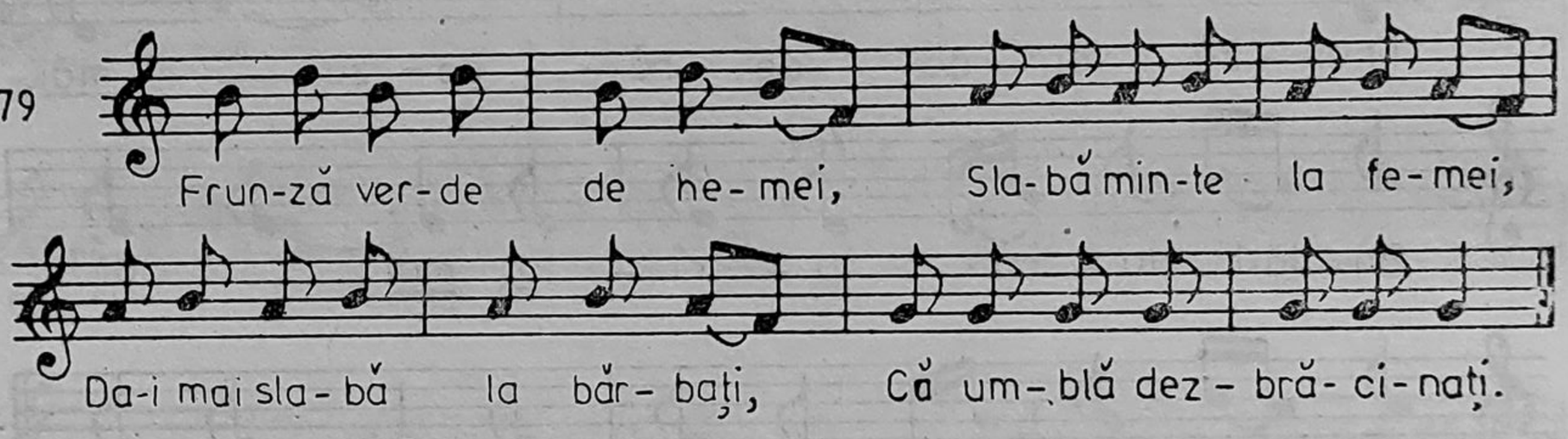
178



(George Breazul, *Idei, curente...*, p. 110).

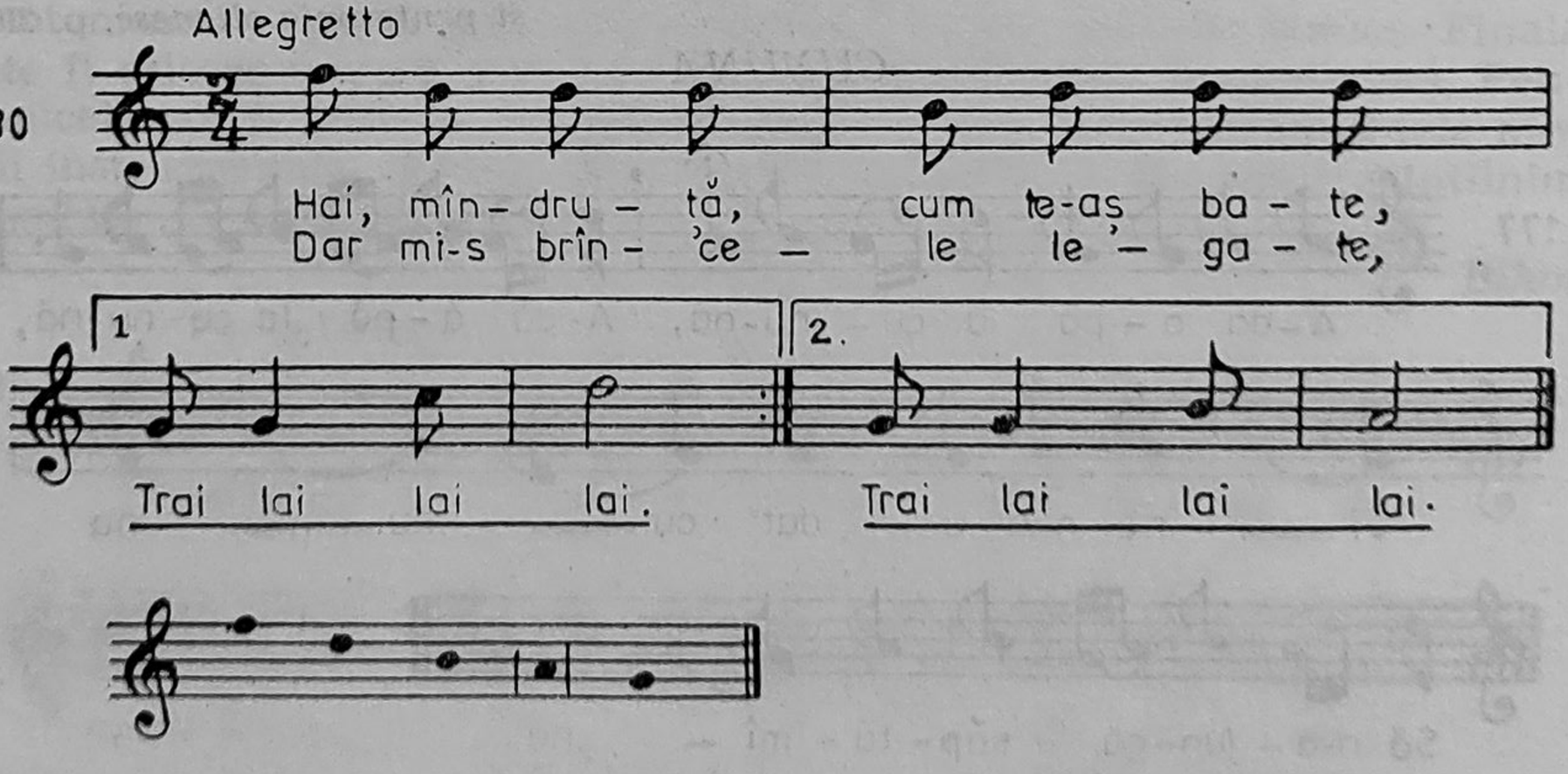
Bihor

179



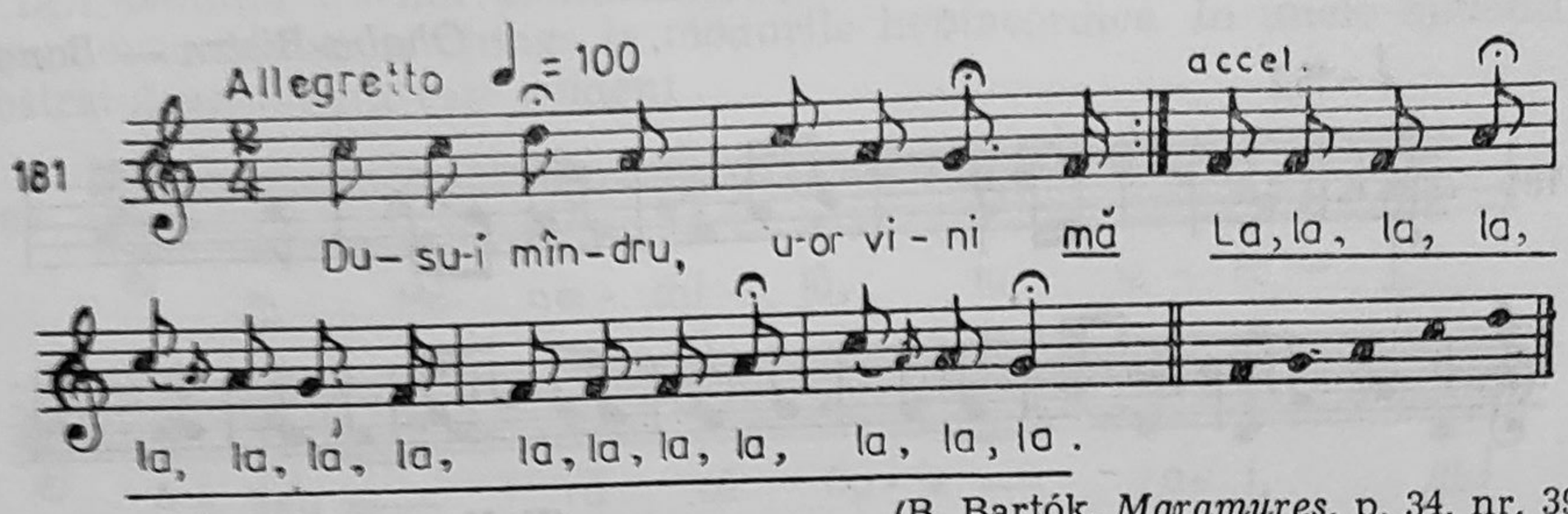
(B. Bartók, *Bihor*, p. 4, nr. 6).

180



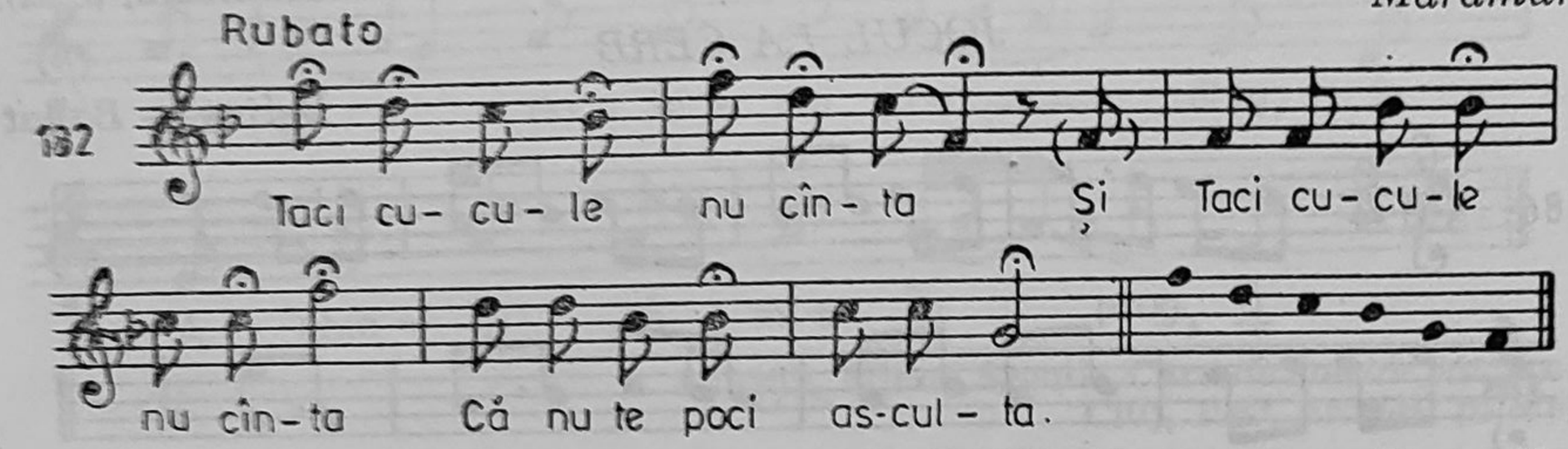
(B. Bartók, *Bihor*, nr. 259, p. 240).

Maramureș



(B. Bartók, *Maramureș*, p. 34, nr. 39).

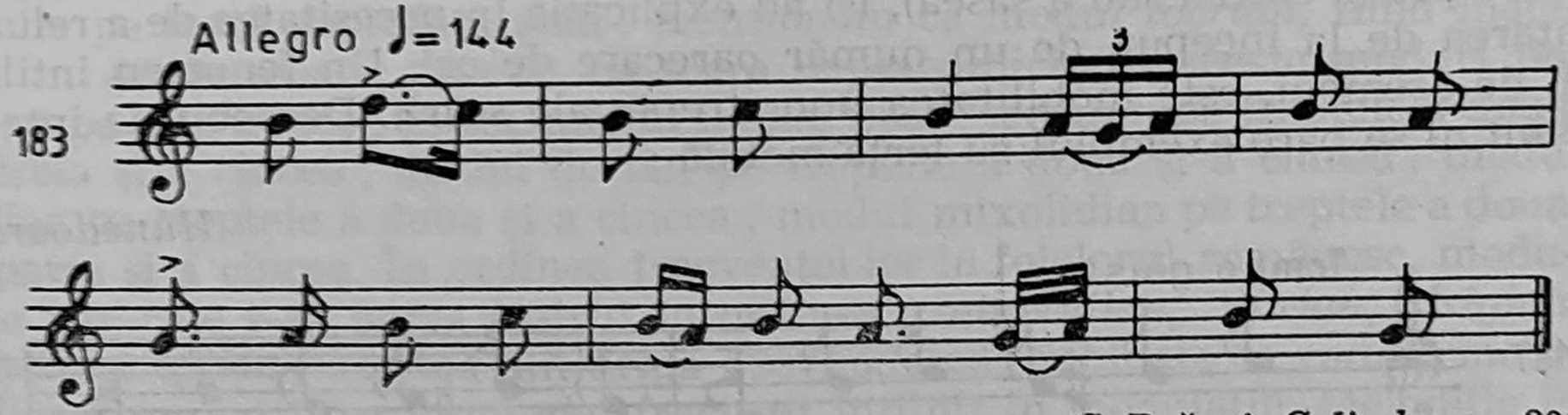
Maramureș



(B. Bartók, *Maramureș*, p. 31, nr. 33 a).

Pentacordiile **și** ***hexacordiile*** **se întîlnesc în toate genurile. Aceste scări pot fi majore, minore, cromatice :**

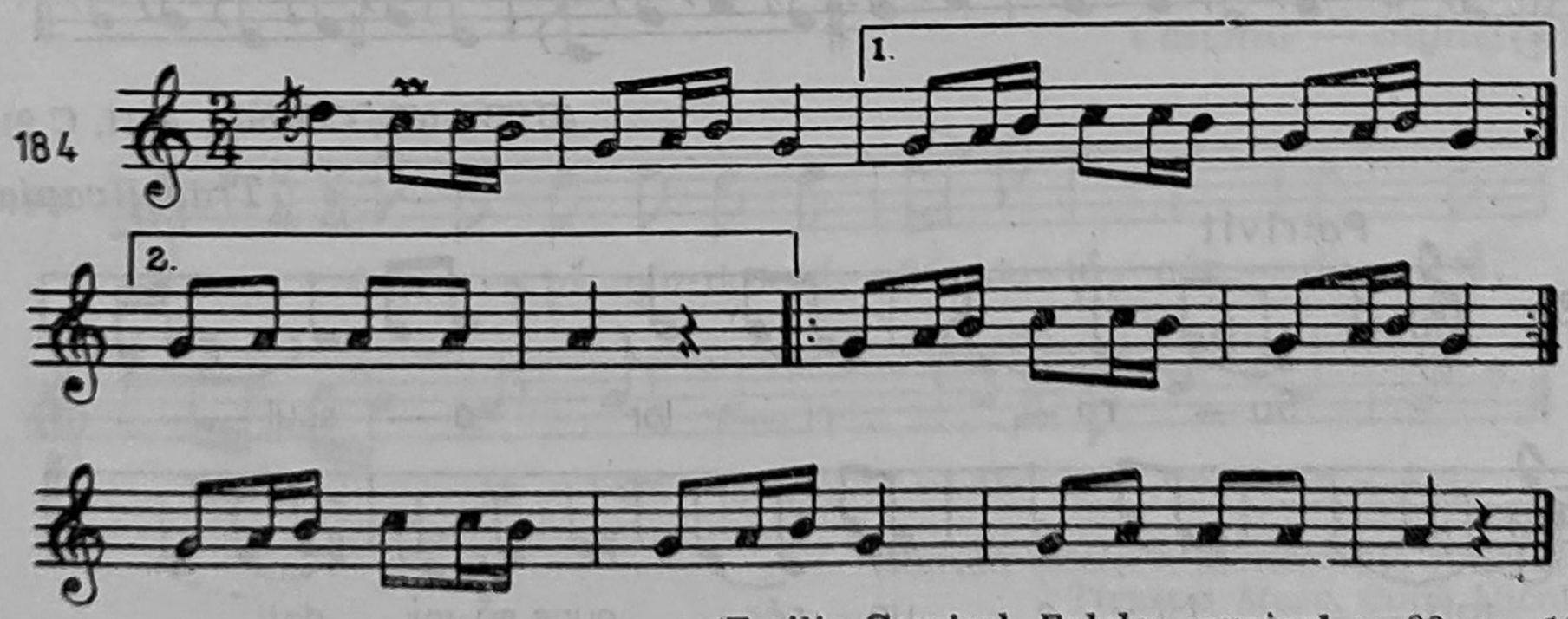
Oarda de Sus — Alba



(S. Drăgoi, *Colinde*, nr. 301).

POȘOVOAICA

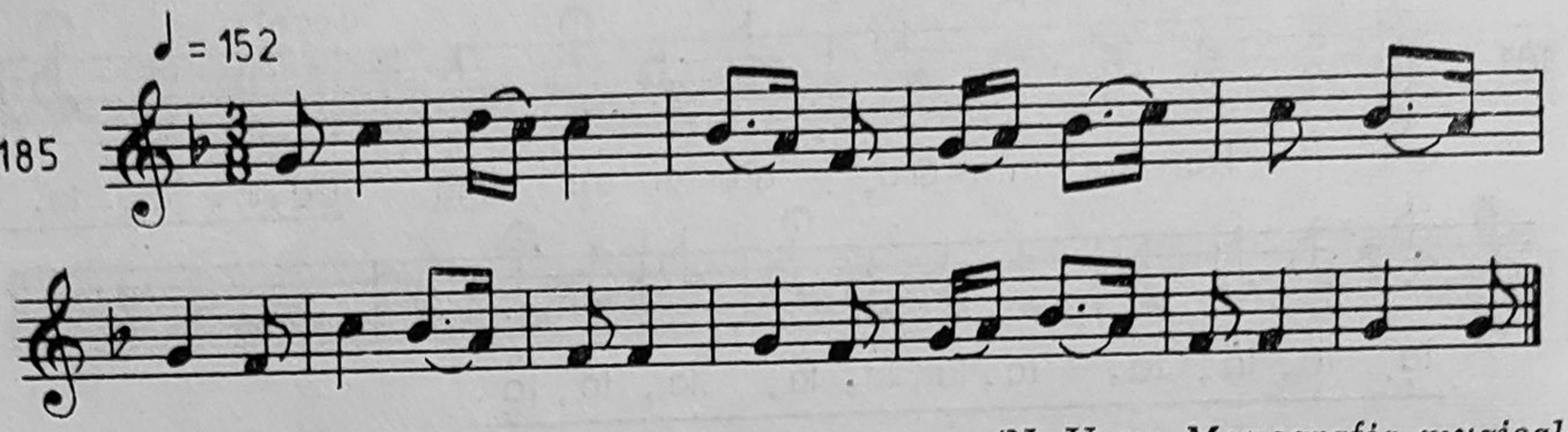
Banat



(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, p. 92, nr. 120).

PĂPĂRUGĂ

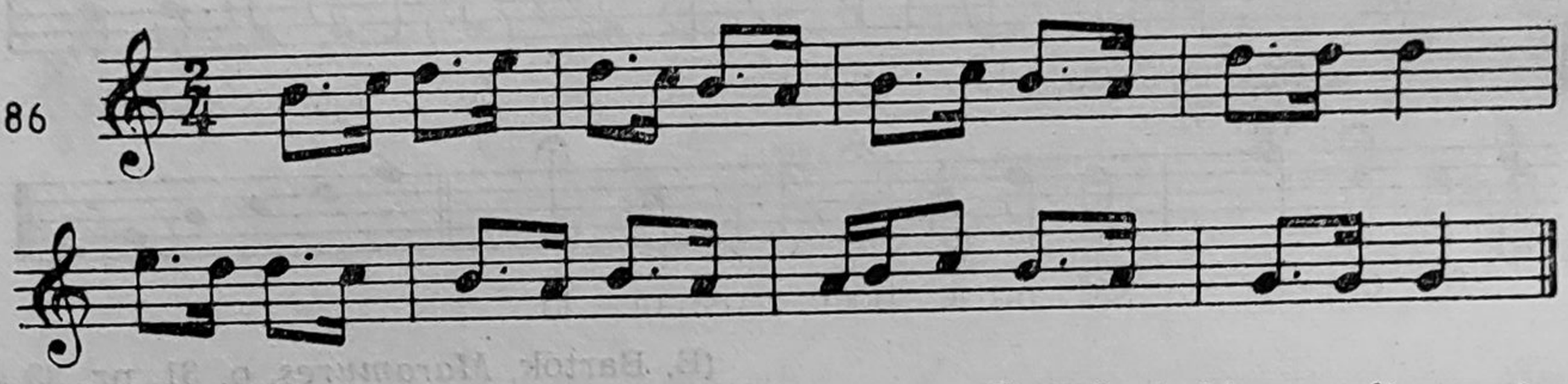
Ohaba-Bistra — Banat

185 

(N. Ursu, *Monografia muzicală a Com. Ohaba-Bistra*, p. 92).

JOCUL LA CERB

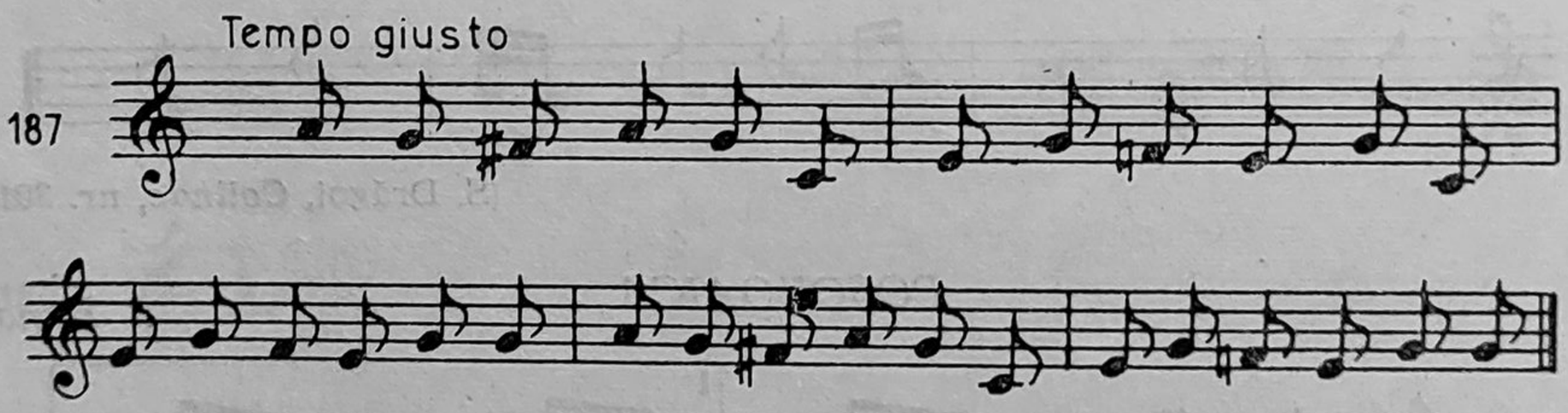
Belinț — Banat

186 

(S. Drăgoi, *Monografia muzicală a Com. Belinț*, nr. 2, p. 138).

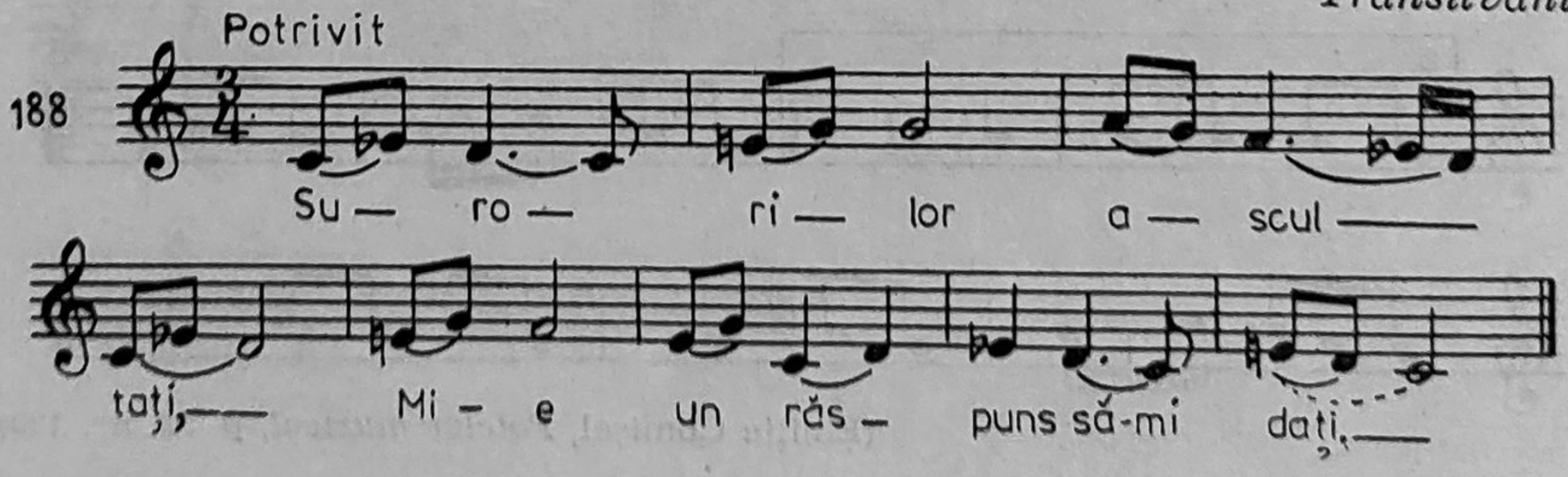
După cum se constată și din exemplele date, sfîrșitul pe treapta întîi nu este obligatoriu. După părerea muzicologului T. Mîrza, cadențele pe alte trepte (a cincea sau a șasea), își au explicația în necesitatea de a relua cîntarea de la început, de un număr oarecare de ori. Un fenomen întîlnit, de asemeni, este mobilitatea unor trepte ale scării. Deosebit de interesant ni se pare exemplul cu terța mobilă :

Hunedoara

187 

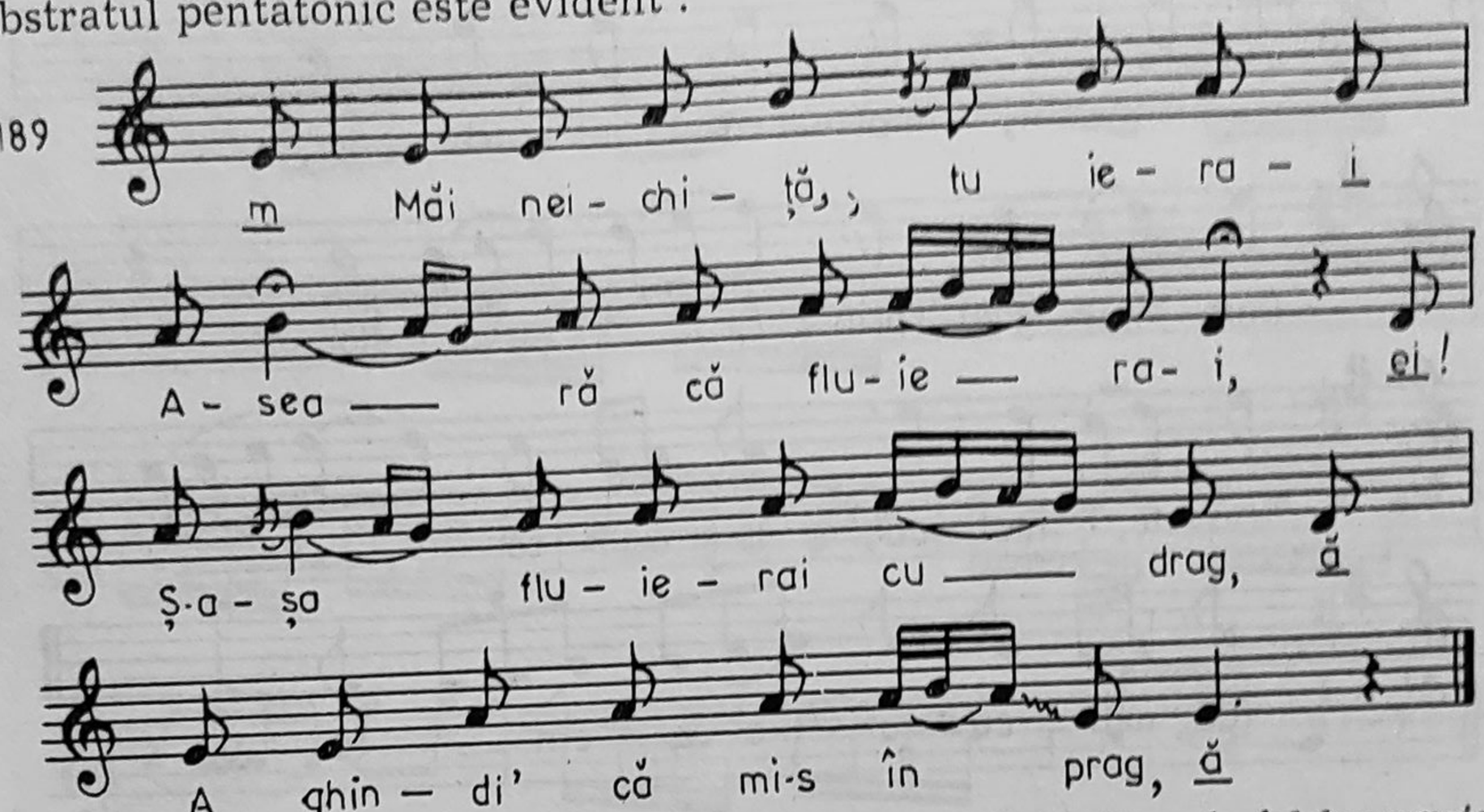
(B. Bartók, *Colinde*, A II, C 9).

Transilvania

188 

Din evoluția scărilor pentatonice, prin umplere cu *pieni* sau din lărgirea hexacordului se ajunge la modurile heptacordice. În unele melodii, substratul pentatonic este evident :

189



(Nicola, Mîrza, Szenik, *Curs de folclor muzical*, Cluj, 1963, nr. 241, p. 376).

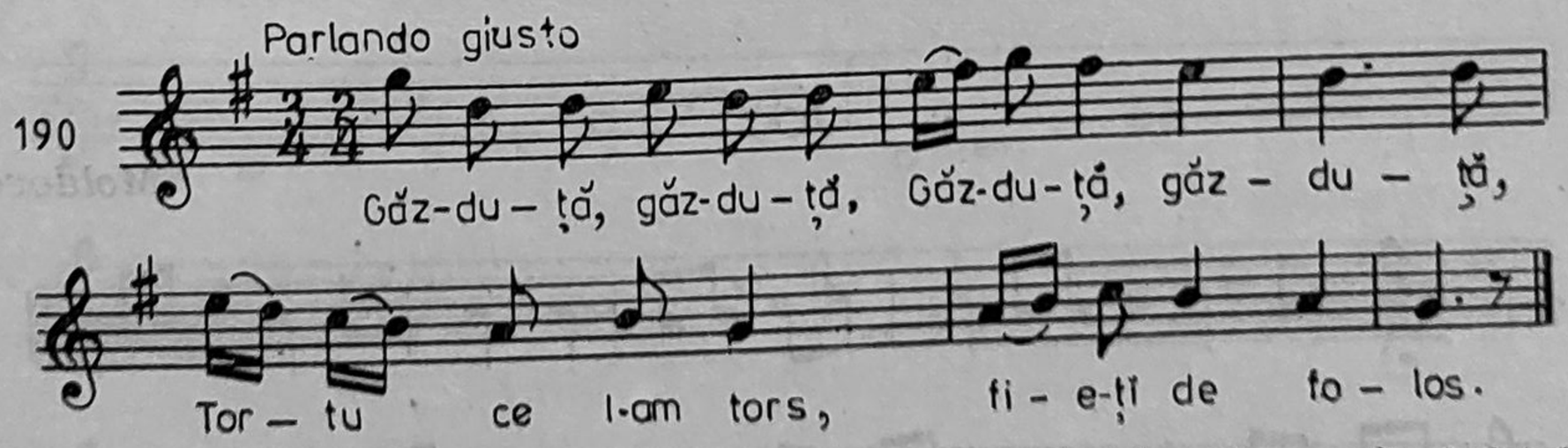
Melodiile care încep în major, sfîrșind pe treapta a șasea, sau cele care pendulează între major și minor, au un asemenea substrat, și ele sînt frecvente în folclorul românesc.

Modurile heptacordice naturale, ce se pot construi pe fiecare treaptă a majorului (*ionian, dorian, frigian, lidian, mixolidian, eolian*), pot fi întîlnite pe toată suprafața țării ; menționăm că modul *locrian*, fiind instabil, nu poate exista, practic, ca scară heptacordică. Și aceste moduri pot sfîrși pe alte trepte : astfel, modul ionian poate termina pe treptele a doua, a treia și a cincea ; modul dorian pe treptele a doua și a cincea ; modul lidian pe treptele a doua și a cincea ; modul mixolidian pe treptele a doua, a patra și a cincea. În ordinea frecvenței lor în folclorul românesc, modurile naturale s-ar putea înșirui în ordinea : *mixolidian, dorian, frigian, ionian* și *eolian* ; acestea din urmă apar, adesea, îmbinate în cadrul melodiilor, formînd tiparul cel mai frecvent întîlnit în modulație. Melodiile în lidian au, în cea mai mare parte, origine instrumentală ; menționăm că în Bihor se întîlnește frecvent intonarea directă a *cvartei lidice* (întîlnită în *pentatonice anhemitonice, lidic* și *acustic*).

Valchid — Sighișoara

Parlando giusto

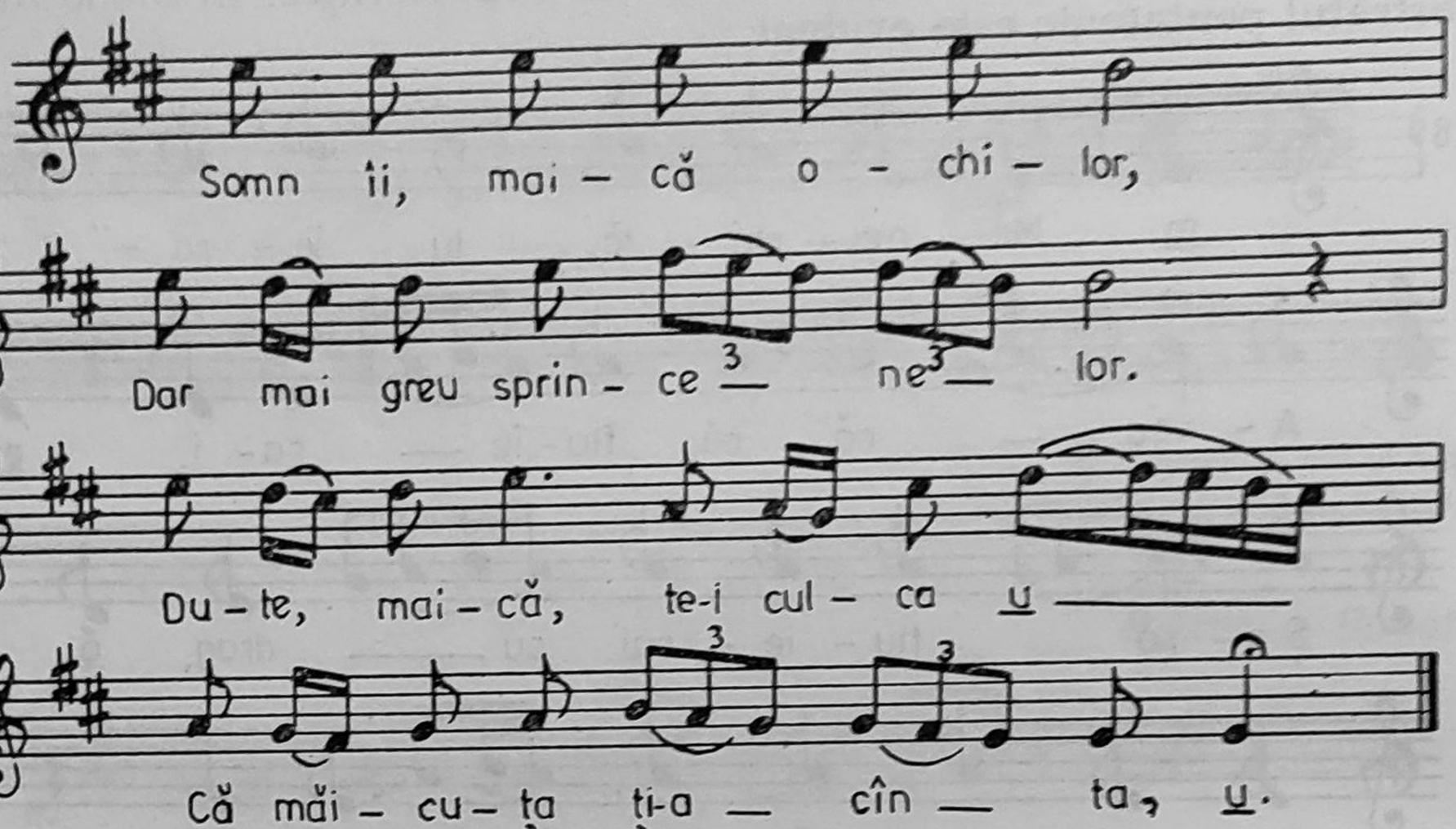
190



(Ilarion Cocișiu, *Monografia județului Tîrnava Mare*, după Nicola, Mîrza, Zzenik, Curs, nr. 135).

Hangu, jud. Neamț

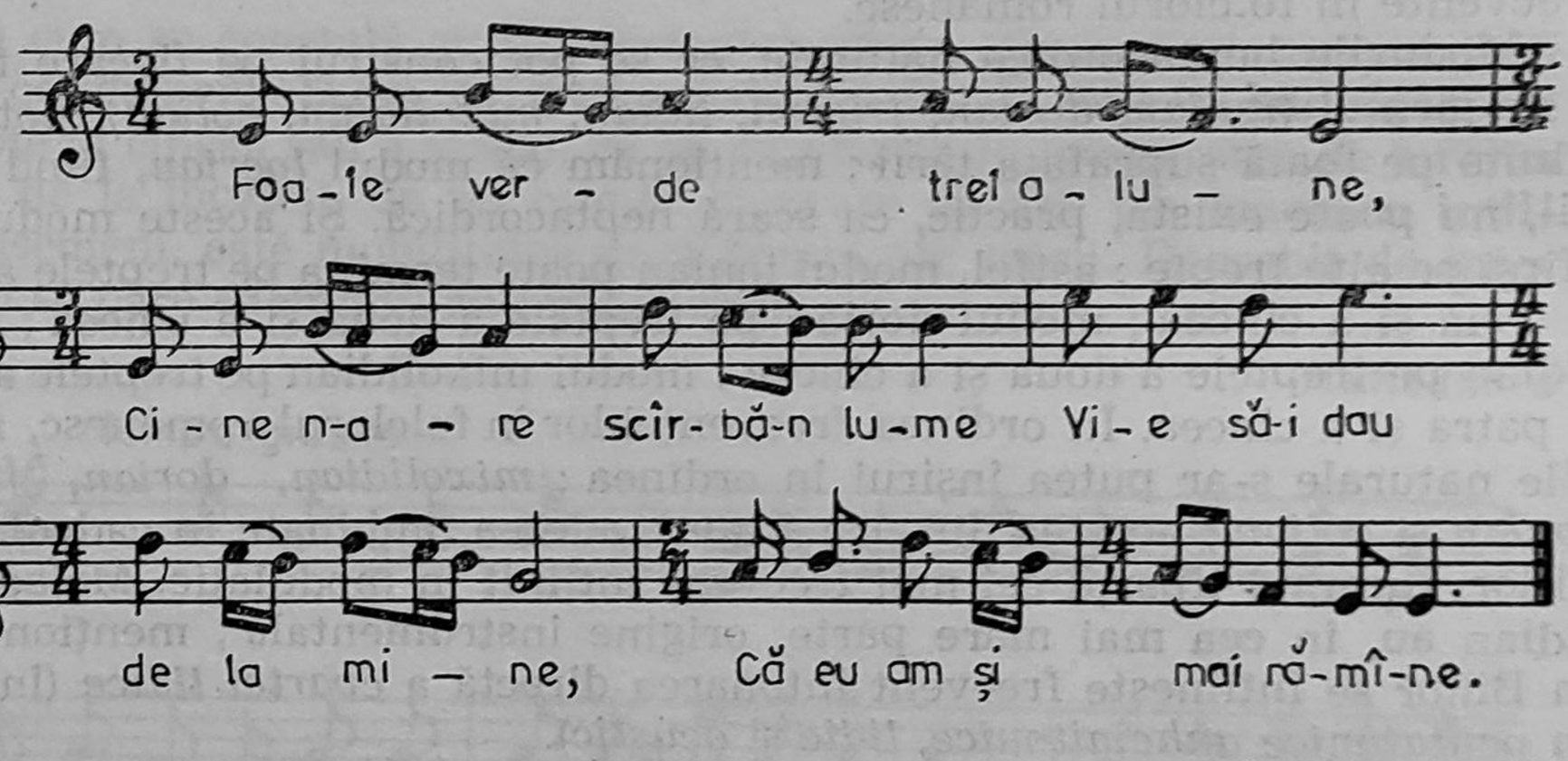
191



(G. Galinescu, *Muzica în Moldova*, 1940, p. 674).

Moldova

192

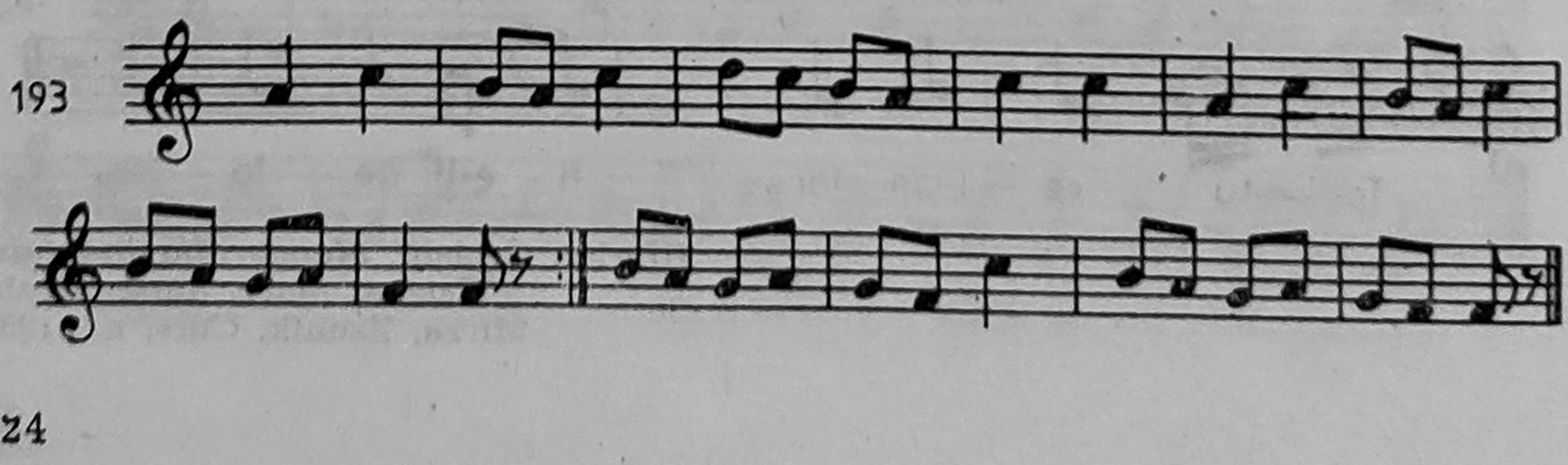


(Nicola ș.a. nr. 37).

JOC

Moldova

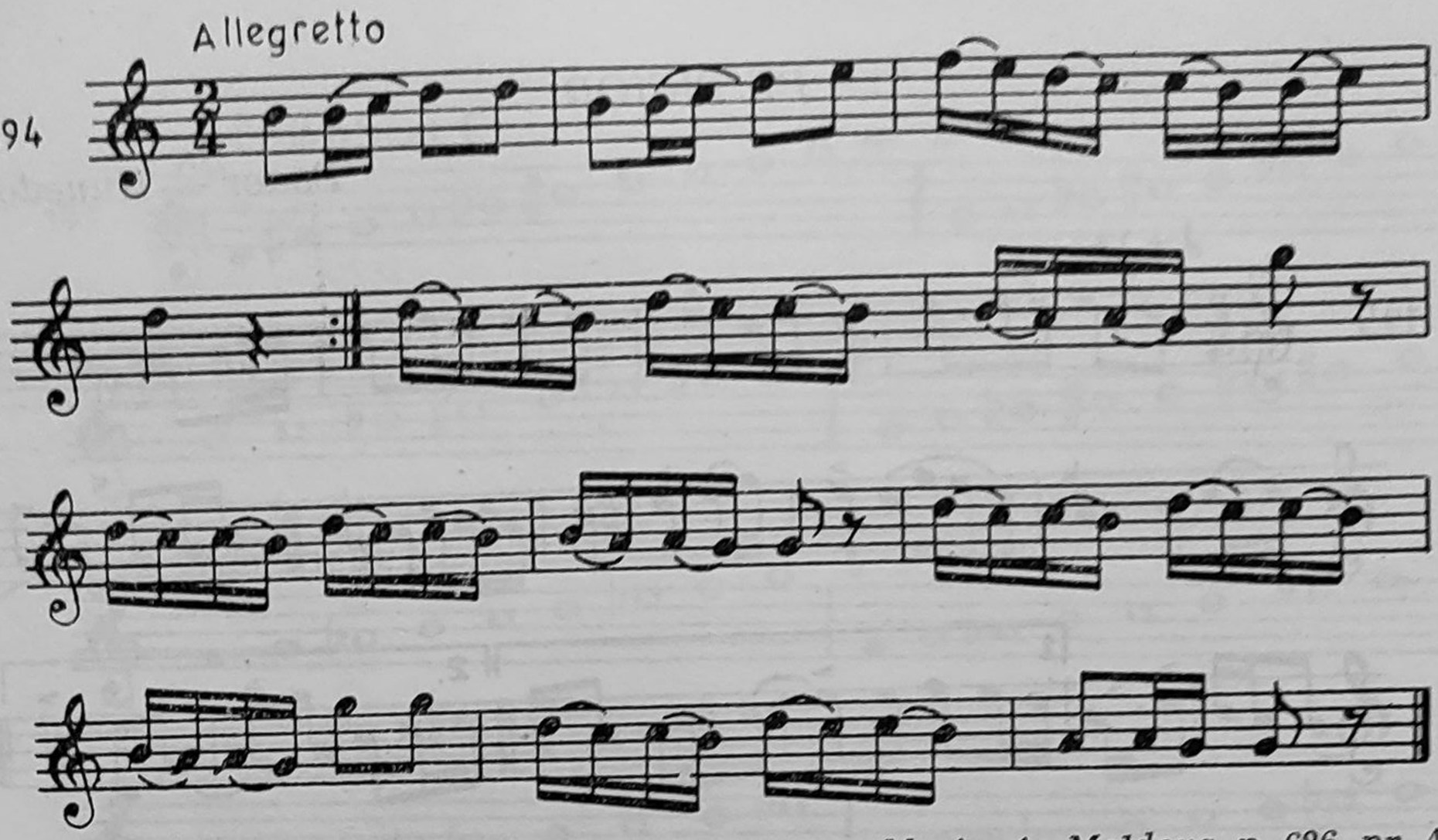
193



BOLOBOCUL

Holda — Neamț

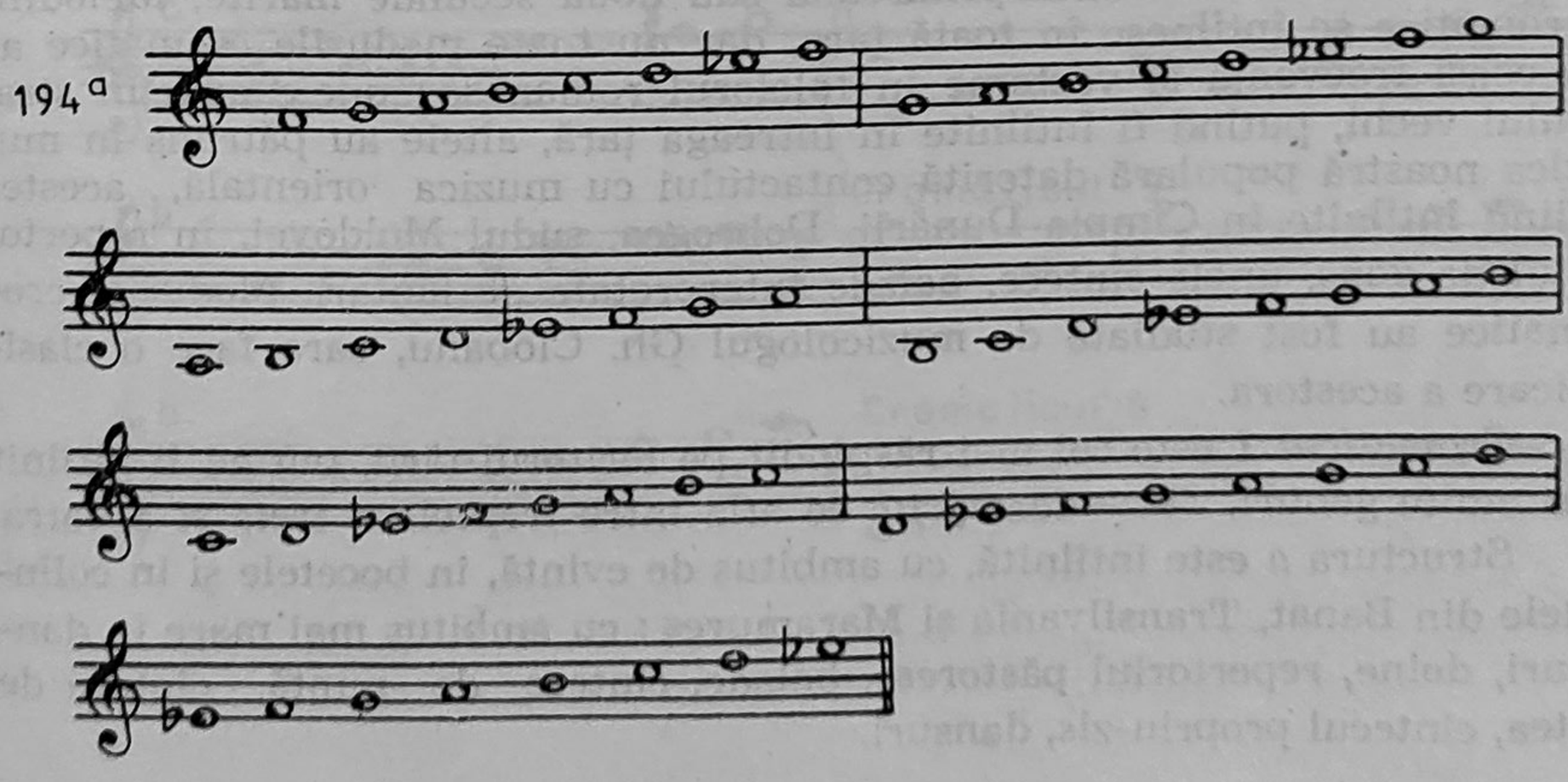
194



(G. Galinescu, *Muzica în Moldova*, p. 686, nr. 4).

Scările acustice, provenite din rezonanța naturală, alcătuiesc un sistem distinct — pornind de la primul mod, pe fiecare treaptă se poate construi o scară :

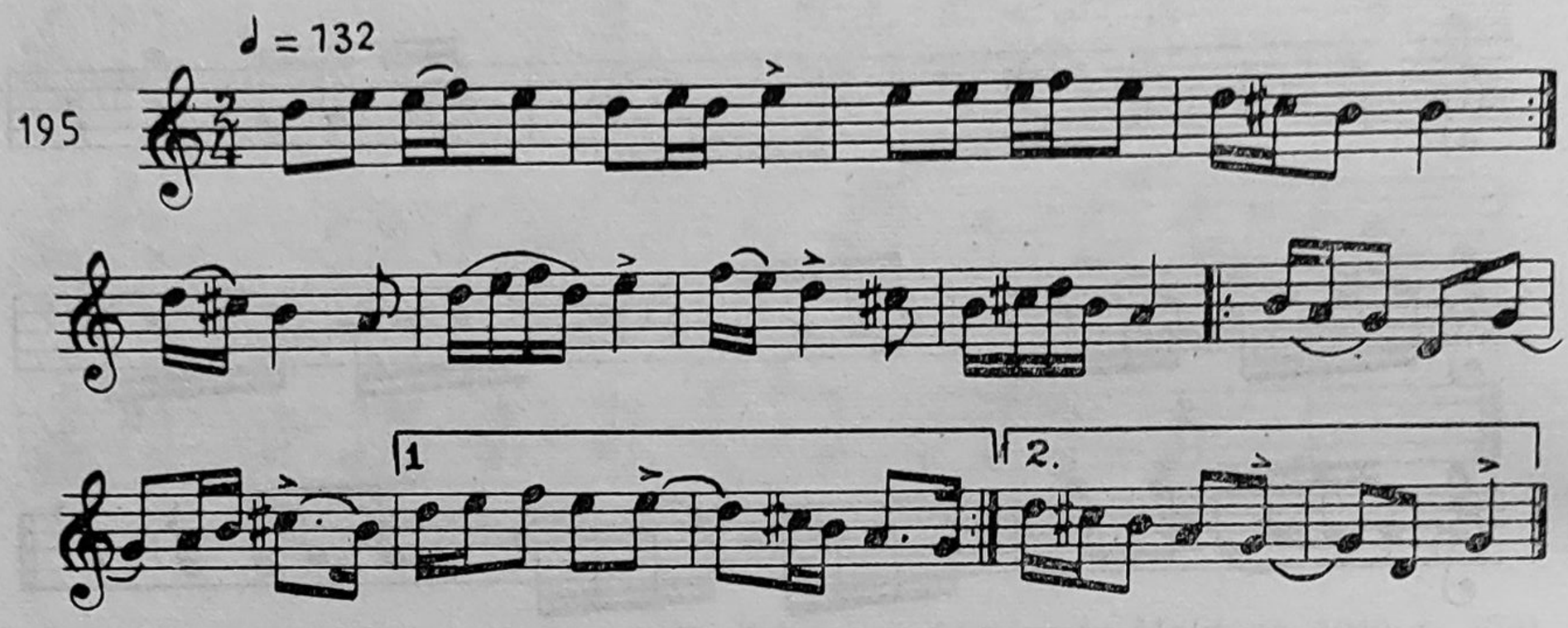
194ª



În folclorul românesc putem întîlni acusticul 1, acusticul 2 (numit și *major melodic*) și acusticul 3, numit și *istric* :

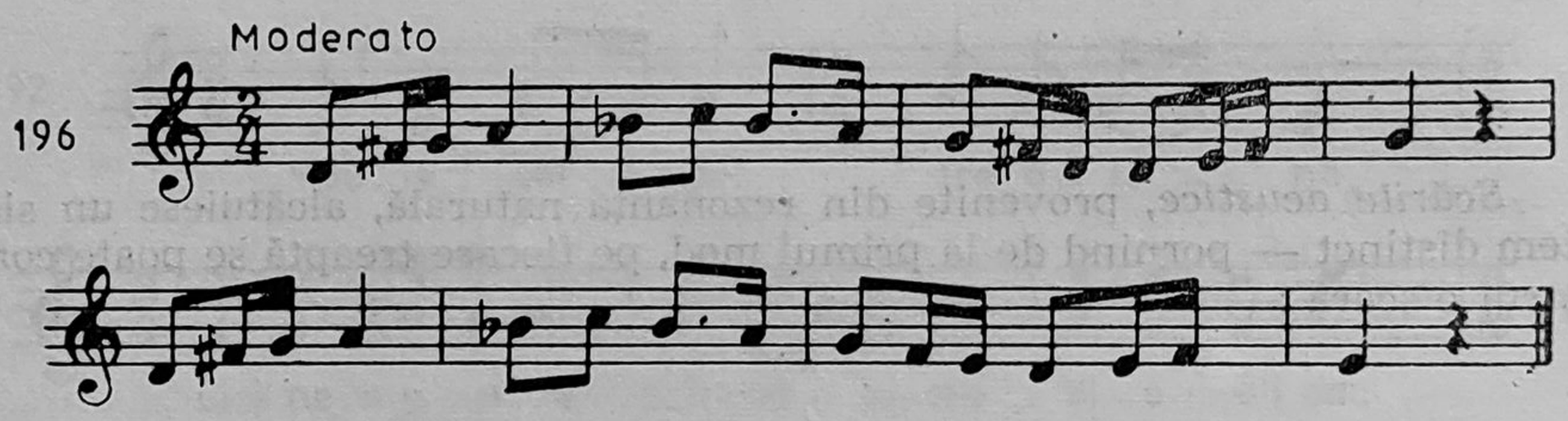
PE PICIOR

Ponor — Hunedoara



(S. Drăgoi, *8 jocuri*, 1946, nr. 70).

Moldova



(T. Mîrza, *Cadențe modale finale*, p. 95).

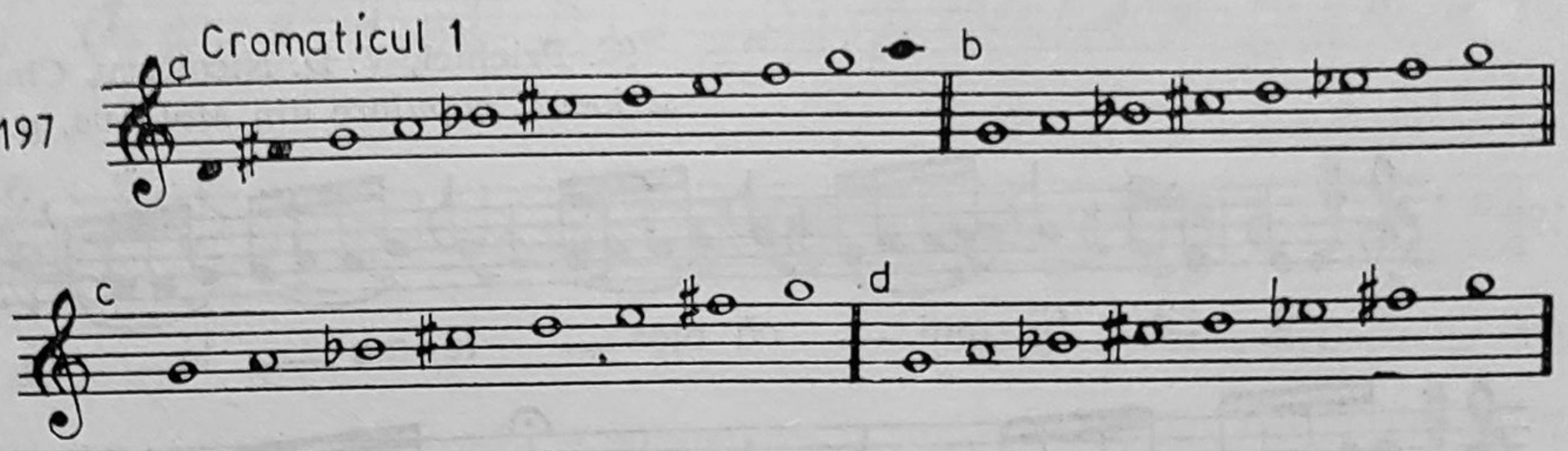
Modurile cromatice cuprind una sau două secunde mărite. Melodiile cromatice se întîlnesc în toată țara, dar nu toate modurile cromatice au aceeași frecvență și vechime în folclorul românesc ; unele aparțin stratului vechi, putînd fi întîlnite în întreaga țară, altele au pătruns în muzica noastră populară datorită contactului cu muzica orientală, acestea fiind întîlnite în Cîmpia Dunării, Dobrogea, sudul Moldovei, în repertoriul de dans, unele cîntece, balade interpretate de lăutari. Modurile cromatice au fost studiate de muzicologul Gh. Ciobanu, care face o clasificare a acestora.

Cromaticul 1 este cel mai răspîndit pe teritorul țării, putînd fi întîlnit în multe genuri. *Secunda mărită* se află între treptele a treia și a patra.

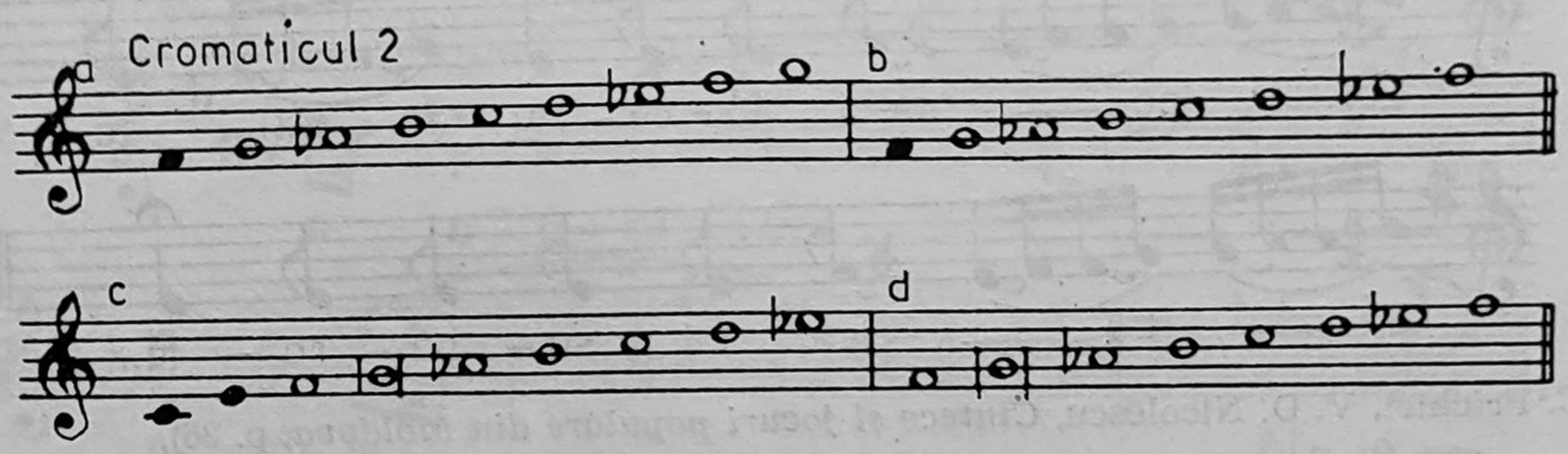
Structura *a* este întîlnită, cu ambitus de cvintă, în bocetele și în colindele din Banat, Transilvania și Maramureș ; cu ambitus mai mare în dansuri, doine, repertoriul păstoresc, balade, cîntece de nuntă, cîntece de stea, cîntecul propriu-zis, dansuri.

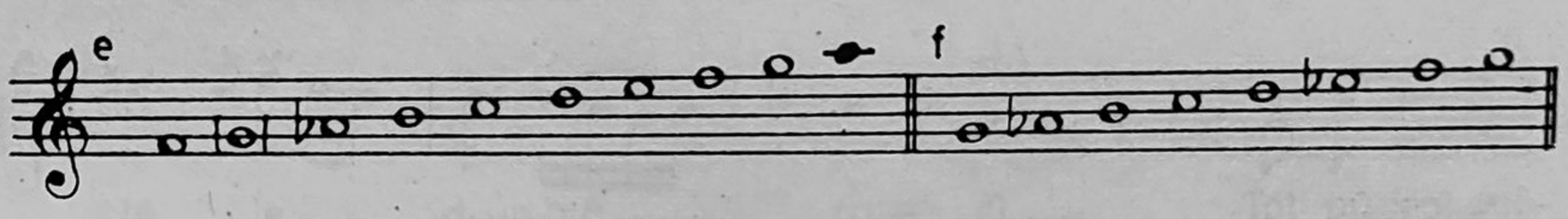
197

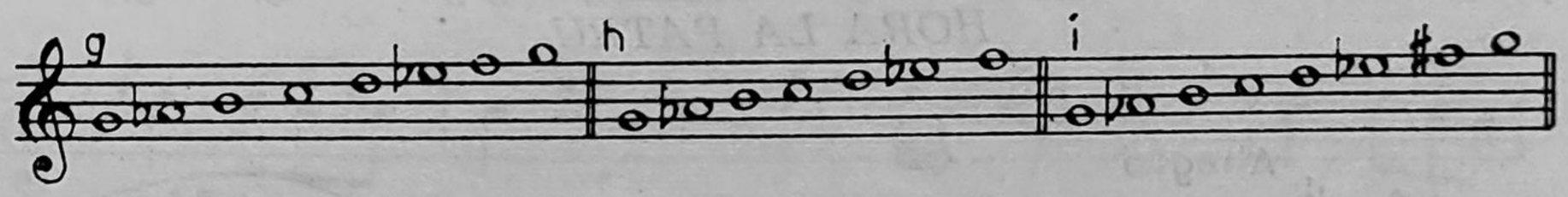
Cromaticul 1



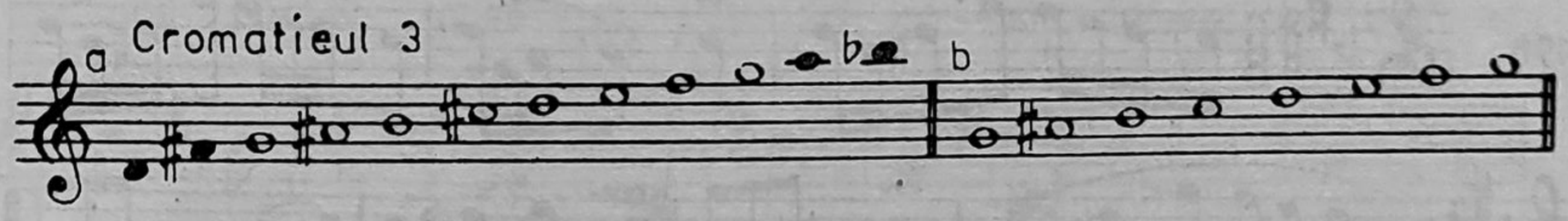
Cromaticul 2



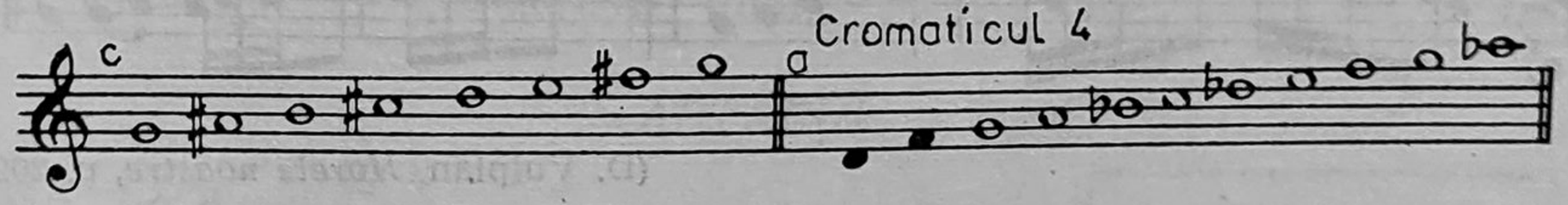




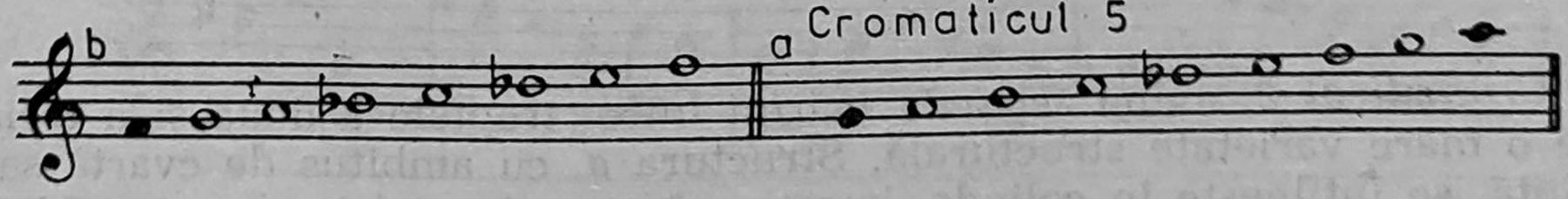
Cromatieul 3



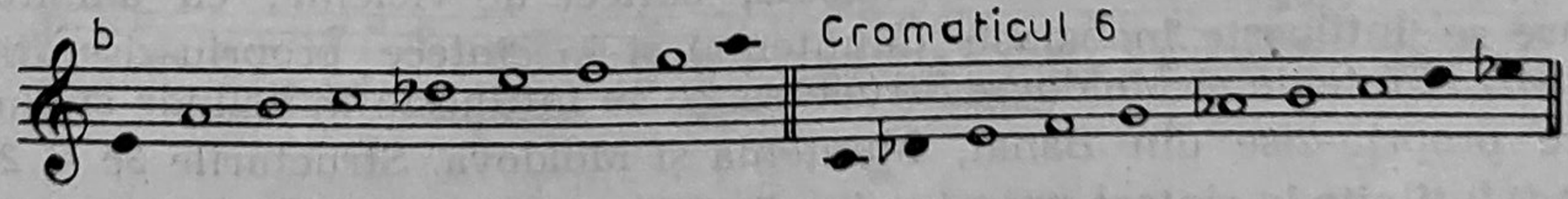
Cromaticul 4



Cromaticul 5



Cromaticul 6

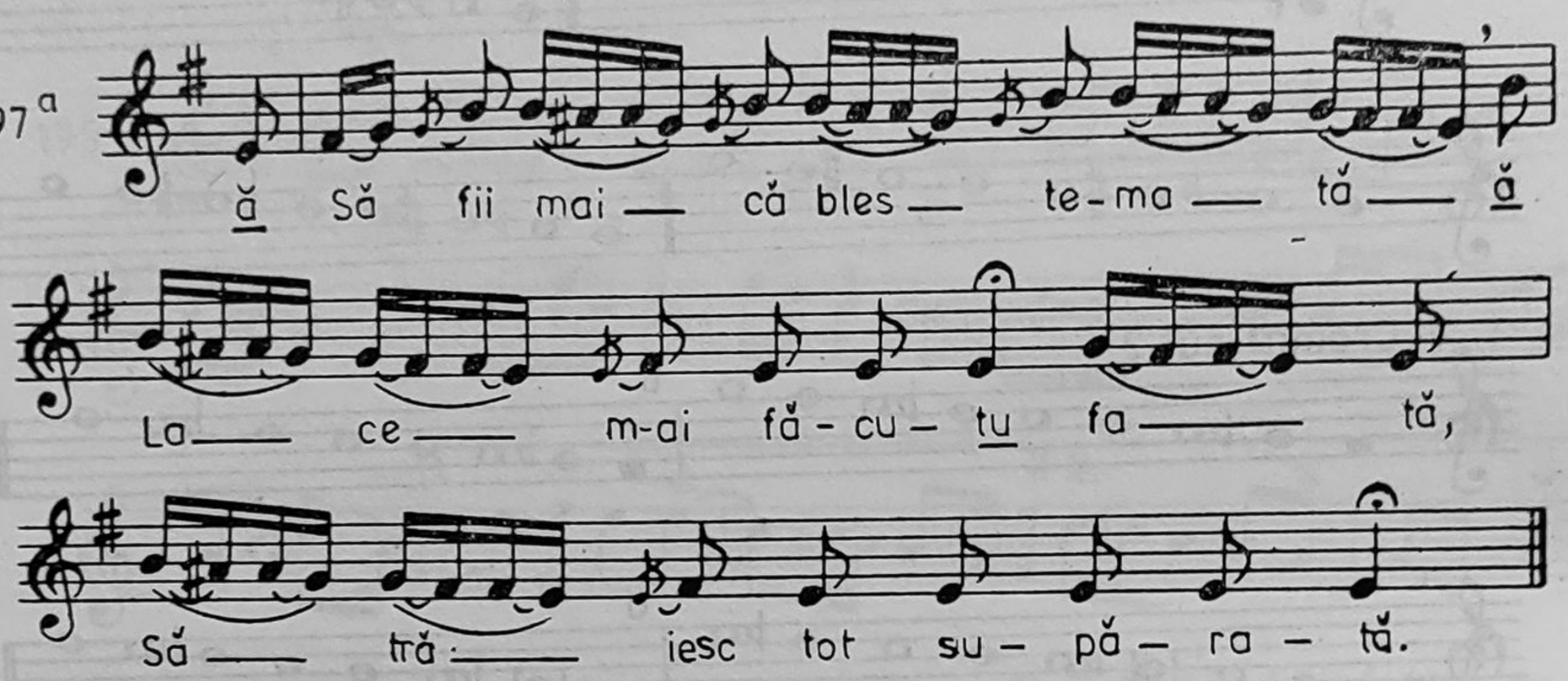


Structura *b* se întîlnește în Muntenia și Oltenia, în dansuri și cîntece propriu-zise.

Structura *d* o întîlnim în melodii de dans, cîntece create la oraș și în cîteva balade :

(C. Prichici, V. D. Nicolescu, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, p. 36).

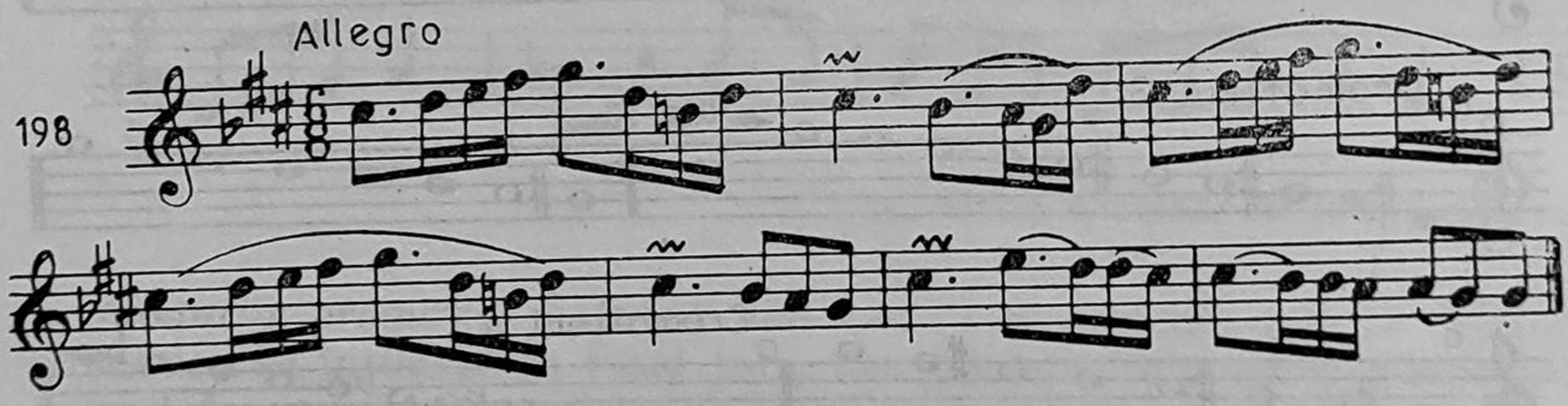
197 a



(C. Prichici, V. D. Nicolescu, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, p. 36).

HORA LA PATRU

198

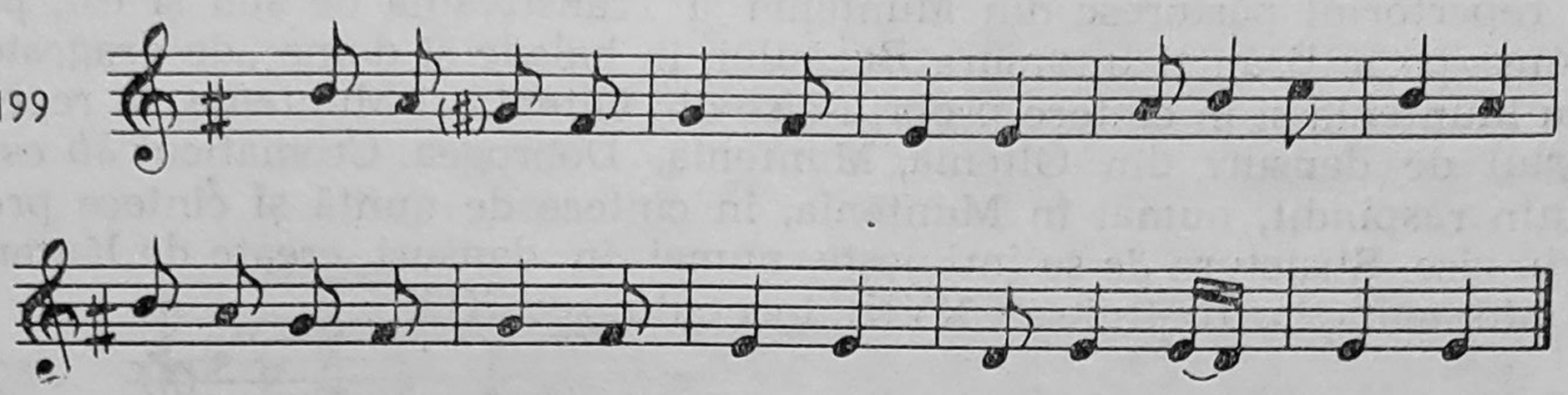


(D. Vulpian, *Horele noastre*, p. 209).

Cromaticul 2, avînd *secunda mărită* între treptele a doua și a treia, are o mare varietate structurală. Structura *a*, cu ambitus de cvartă sau cvintă, se întîlnește în colinde, bocete, cîntece de vicleim ; cu ambitus mare se întîlnește în balade (Muntenia) și în cîntece propriu-zise din Banat, Muntenia și Moldova. Structura *2b* se întîlnește în colinde și cîntece propriu-zise din Banat, Muntenia și Moldova. Structurile *2c* și *2e* pot fi întîlnite în cîntece propriu-zise din Oltenia (prima) și Banat (a doua). Structura *2f* se întîlnește în balade, cîntece și mai ales dansuri, create în sec. XVIII—XIX. Structura *2g* se întîlnește în colinde și cîntece de stea din Banat și Transilvania, în balade (Oltenia), cîntece de nuntă și cîntece

propriu-zise din Muntenia. Structura *2i*, cu două secunde mărite, o întîlnim în balade, precum și în cîntece și dansuri de proveniență orășenească :

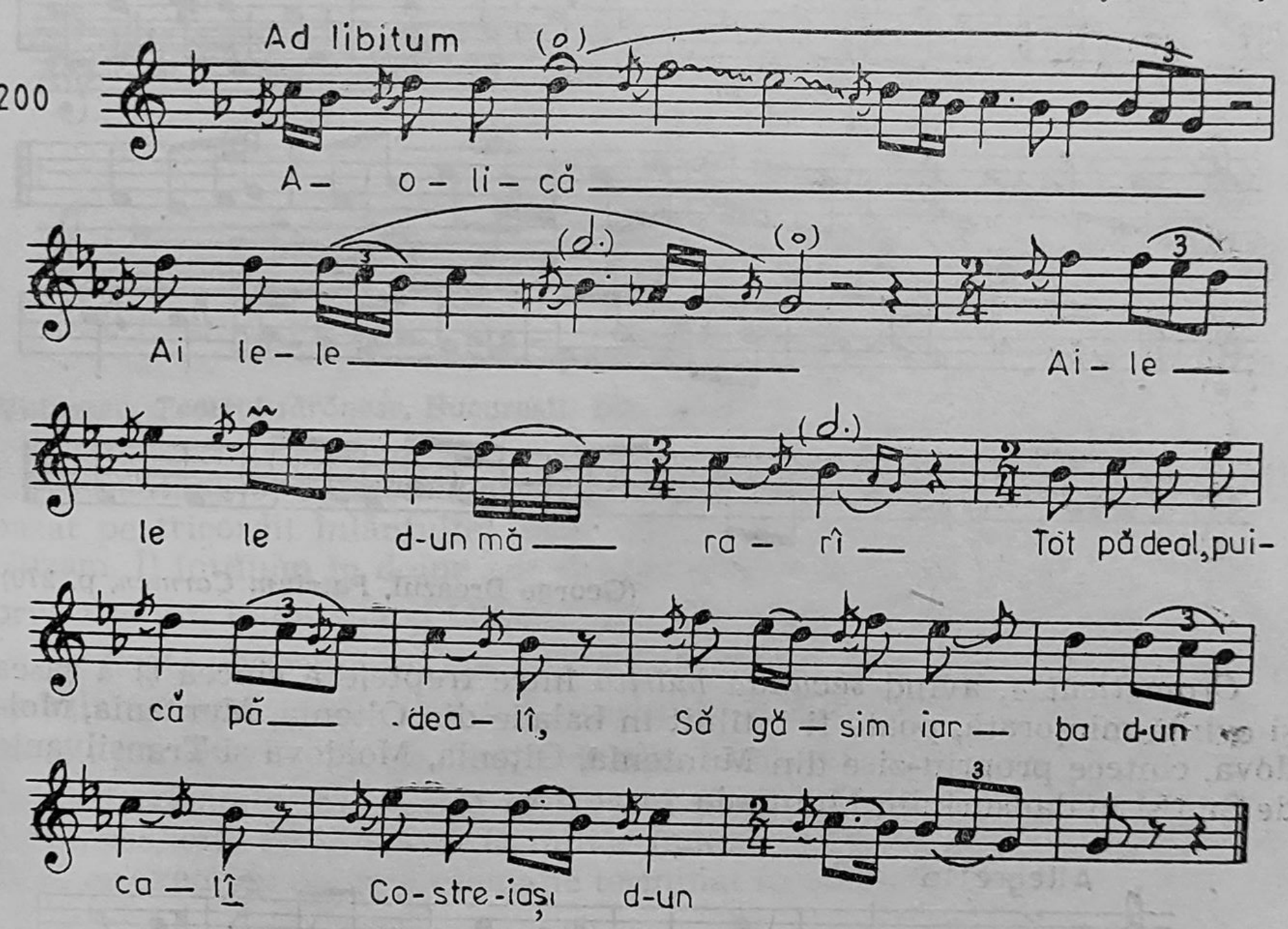
199



(George Breazul, *Colinde*, nr. 81).

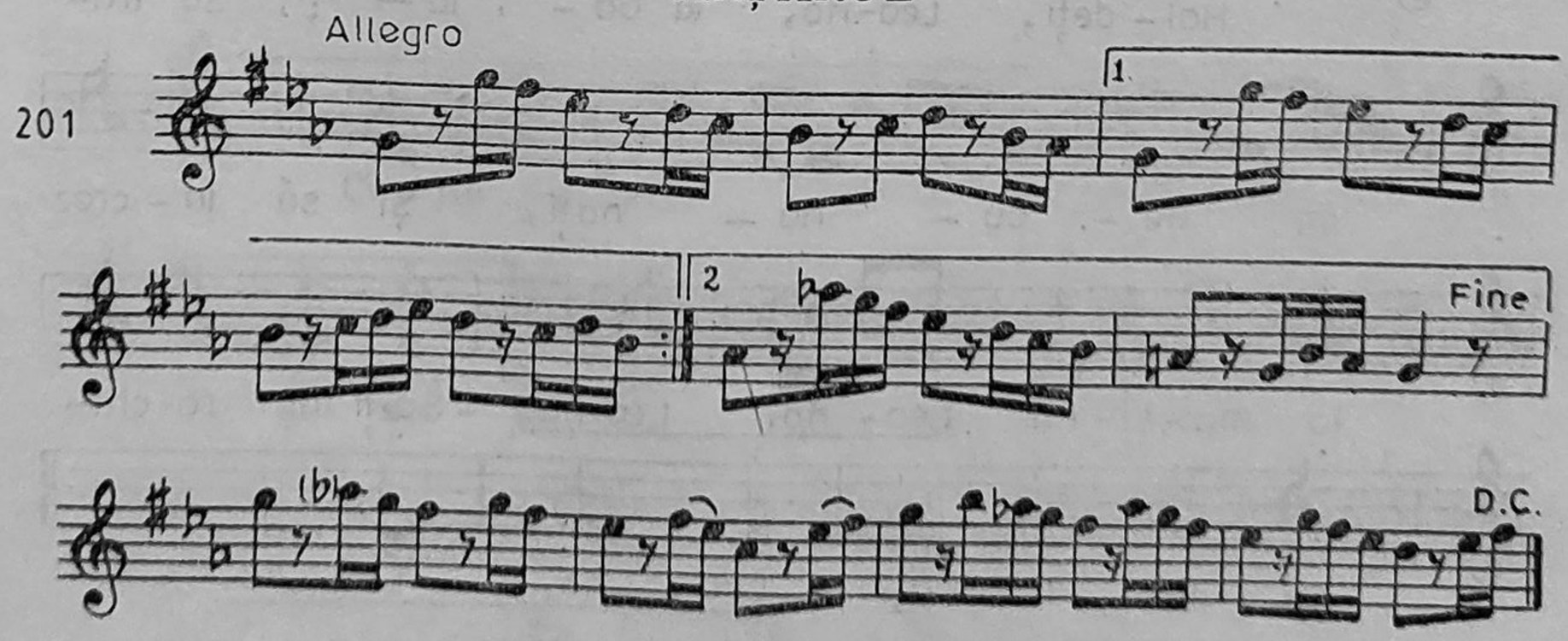
Clejani — Ilfov

200



ARȚARUL

201

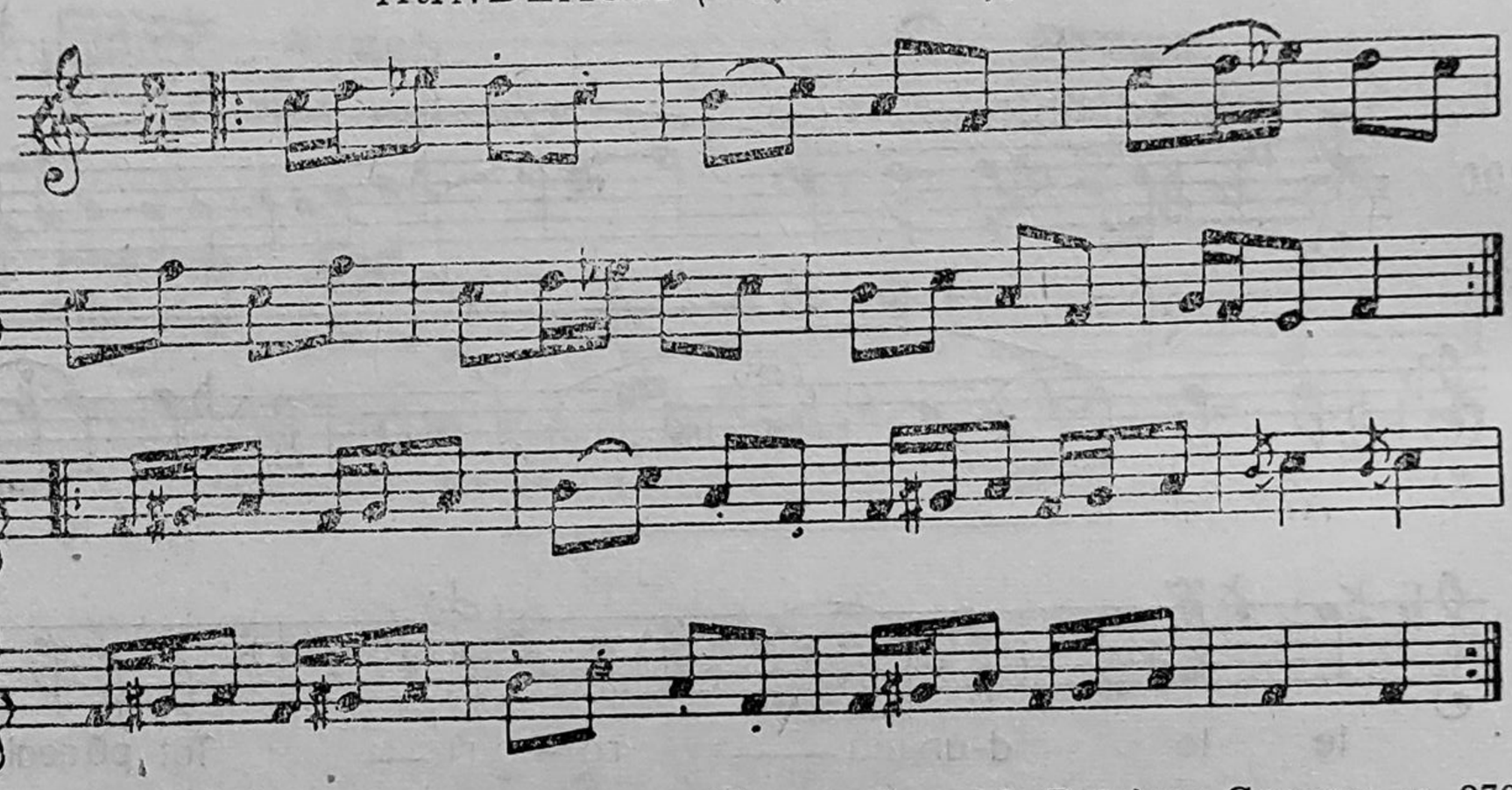


(D. Vulpian, *Horele noastre*, nr. 519).

Cromaticul 3, avînd *secunda mărită* între treptele întîi și a doua, este destul de răspîndit în Muntenia și Oltenia. Structura *2a* o întîlnim în repertoriul păstoresc din Muntenia și Transilvania de sud și est, pă-trunse pe la Bran și Întorsura Buzăului, în balade și doine „de dragoste" din Muntenia și în cîntece propriu-zise din Oltenia și Muntenia, în reper-toriul de dansuri din Oltenia, Muntenia, Dobrogea. Cromaticul *3b* este puțin răspîndit, numai în Muntenia, în cîntece de nuntă și cîntece pro-priu-zise. Structura *3c* se întîlnește numai în dansuri create de lăutari, în Muntenia, la sfîrșitul sec. XVIII, începutul sec. XIX.

IRINDEAUA (DIN CĂLUȘ)

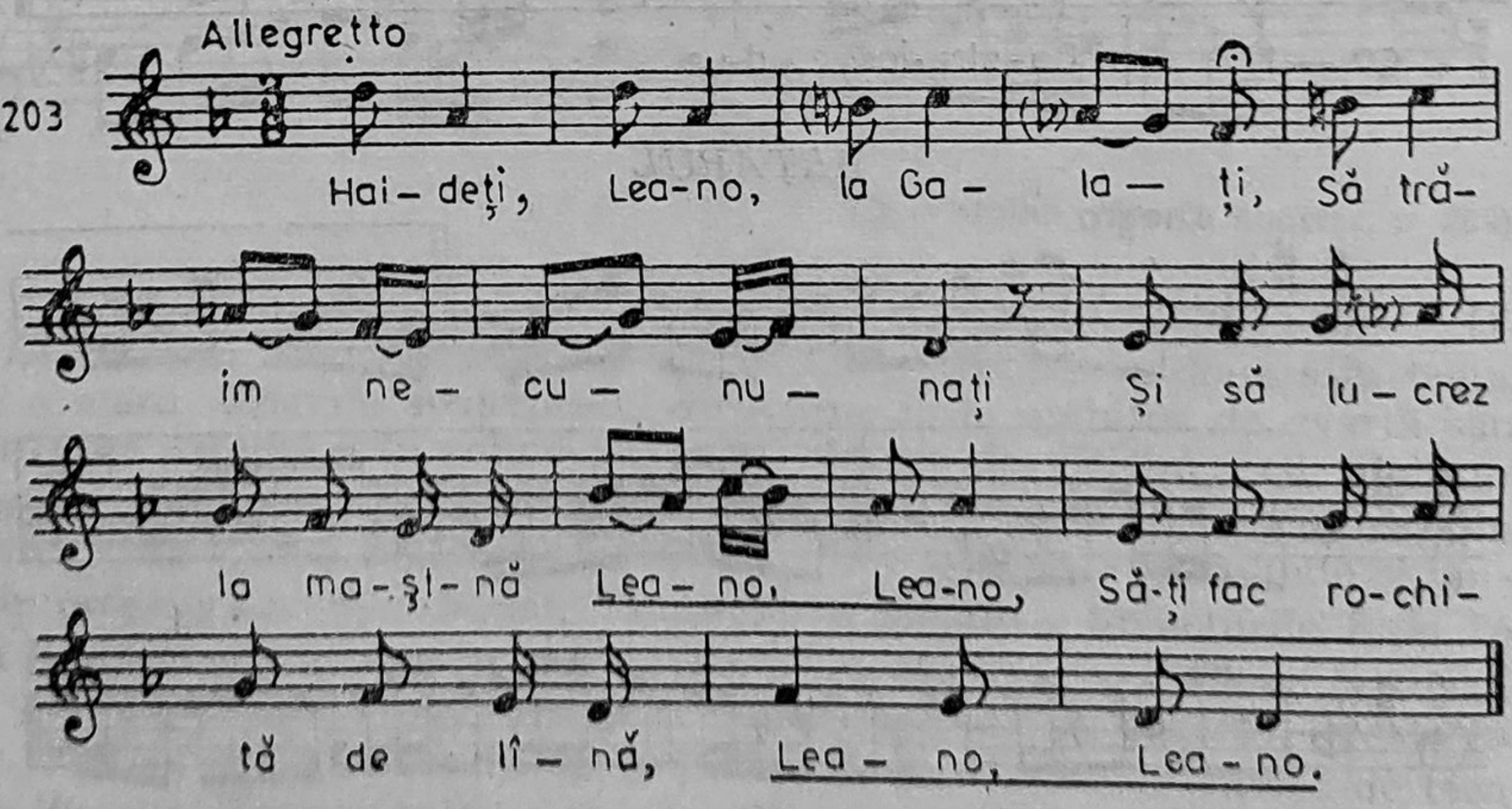
202



(George Breazul, *Patrium Carmen*, p. 270).

Cromaticul 4, avînd *secunda mărită* între treptele a cincea și a șasea și cvintă micșorată, poate fi întîlnit în balade din Oltenia, Muntenia, Mol-dova, cîntece propriu-zise din Muntenia, Oltenia, Moldova și Transilvania de Sud și în dansuri din Muntenia :

203



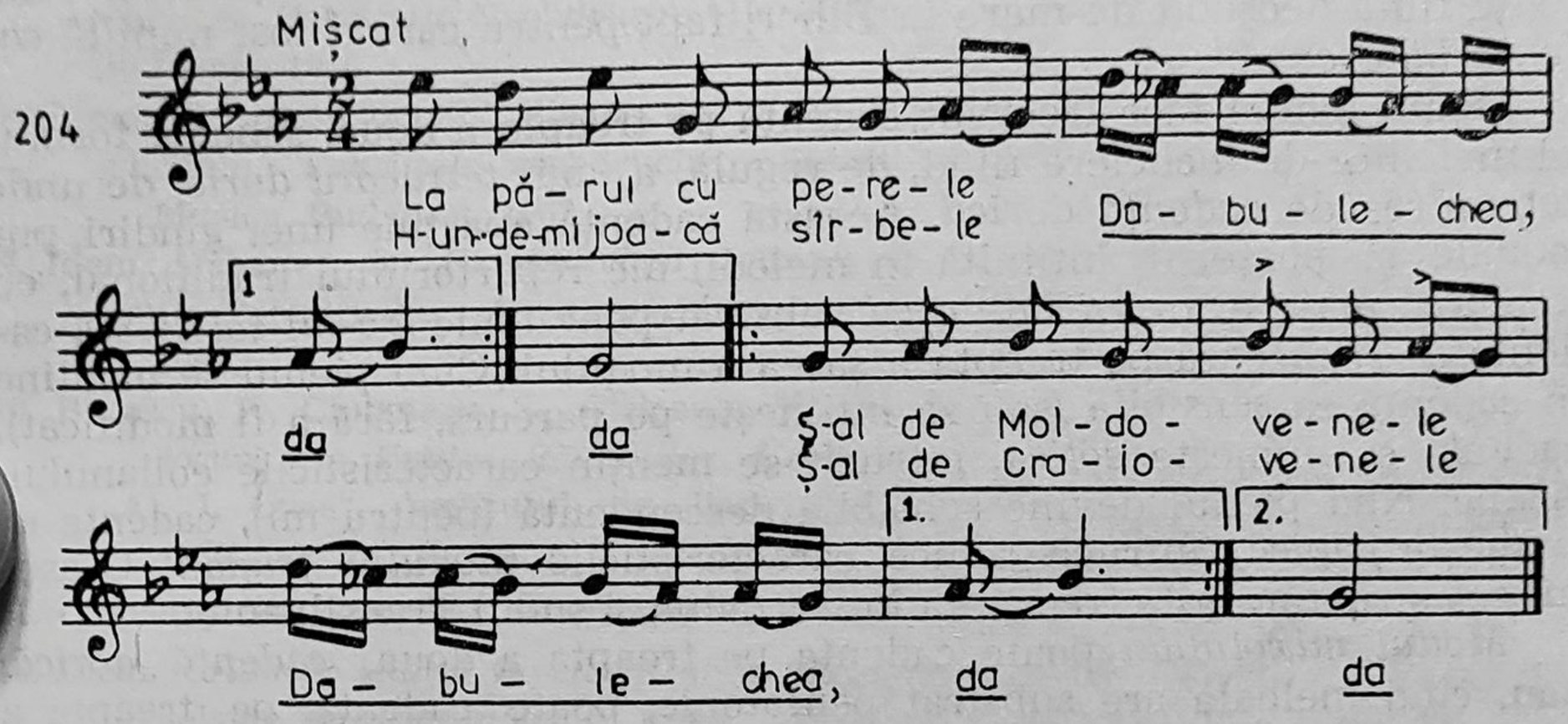
(D. Vulpian, *Balade, colinde, doine, idyle*, nr. 162, p. 70).

Cromaticul 5 are o secundă mărită între treptele a patra și a cincea. Poate fi întîlnit în melodii de dans și în cîntece orășenești, apărute în secolul XVIII și prima jumătate a secolului al XIX-lea :

URSARUL

Lupșani — Ialomița

204



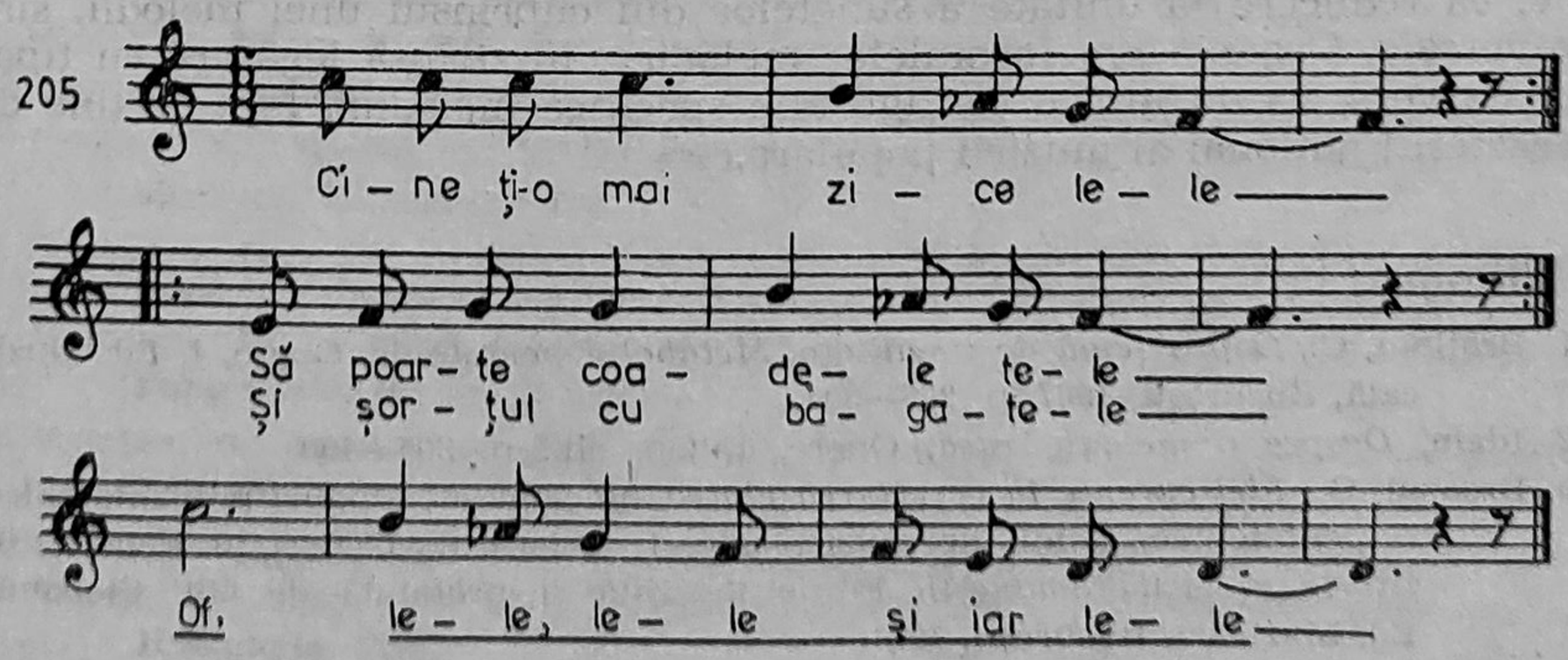
(Vulpescu, *Teatrul țărănesc*, București, 1941, p. 70).

Cromaticul 6, cu *secunda mărită* între treptele a patra și a cincea, dar bazat pe tricordii înlănțuite, este structura glasului II și a makamului Huzam. Îl întîlnim în doine „de dragoste" din Muntenia și în cîntece propriu-zise din Muntenia și Oltenia, dar frecvența sa este mică.

Se poate observa că unele moduri cromatice au o răspîndire mai mare, aparținînd unui strat vechi (structurile 1a și 2a), altele aparțin unui strat mediu (structurile 2g, 3a, 4c), celelalte fiind mai noi, datorită influenței muzicii orientale. Am arătat că tiparul obișnuit în modulație, în folclorul românesc, este de la major la minor (major terminat pe treapta a șasea). Dăm ca exemplu un mod cromatic terminat în același fel :

Fg. 12933 d

205



CADENȚE MODALE

În structurarea modurilor, formulele melodice joacă un rol însemnat, practica stabilind anumite raporturi între trepte, între cadențele de la sfîrșitul rîndurilor melodice și cadența finală. Am amintit unele cadențări pe diferite trepte ale modurilor. În practică s-au stabilit anumite formule de cadențare. Astfel, *lidicul*, *acusticul* și *melodiile pentatonice* în scara *fa-sol-si-do-re*, cadențează pe treapta a doua, frecvența acestei cadențe fiind deosebit de mare în Bihor, fapt pentru care a fost numită *cadență bihoreană*.

Modul ionian face frecvent cadență pe treapta a doua, schema formulei melodice de încheiere fiind, de regulă, a unui *tetracord doric*, de unde denumirea de *cadență dorică*. Această cadență aparține unei gîndiri pur modale și poate fi întîlnită în melodii ale repertoriului tradițional, cu structuri majore. În melodiile cu substrat pentatonic *(re-mi-sol-la-si)*, cadența se realizează pe treapta a șasea a modului. Cînd pienul se menține în cadență ca sensibilă (sau se întîlnește pe parcurs, fără a fi modificat), cadența se numește *eolică*, întrucît se mențin caracteristicile eolianului. Atunci cînd pienul devine sensibilă descendentă (pentru mi), cadența se numește *frigică*, întrucît aduce caracteristicile *modului frigian*. O asemenea structură este frecventă în Bucovina și sudul Transilvaniei.

Modul mixolidian poate cadența pe treapta a doua, *cadență dorică*, sau, cînd melodia are substrat pentatonic, poate cadența pe treapta a șasea, *frigic ; cadența eolică* pe această treaptă este întîlnită mai rar.

Acusticul 2, cunoscut și ca *major melodic*, poate cadența și el pe treapta a doua. După caracteristicile formulei de cadență, aceasta poate fi *istrică* sau *frigică*.

Melodiile în modul dorian aparțin unei gîndiri modale, cu cadența specifică dorianului. Mai rar, melodii din Moldova și Muntenia, avînd treapta a cincea mobilă, fac cadență *istrică*.

Melodiile în eolian fac pe treapta întîia a modului cadență : *frigică* și *istrică*.

Melodiile modului frigic, în afară de cadența specifică, prin mobilitatea treptei a cincea pot cadența *locric*. Exemplele găsite de muzicologi, și care aparțin acestei categorii, au *substrat pentatonic*.

Melodiile care au la bază modul istric, fac frecvent cadență *locrică*.

Din cele arătate pînă în prezent, ne-am putut da seama cît de variat este, din punct de vedere al materialului sonor, folclorul românesc. Scările, ca reducere la unitate a sunetelor din cuprinsul unei melodii, sînt universale. Organizarea formulelor melodice, în strînsă legătură cu tiparul de vers, va da însă o configurație specifică melodiei, fapt ce ține de caracterul național al muzicii populare.

Bibliografie

1. Brăiloiu, C., *O problemă de tonalitate, Metabolul pentatonic*, Opere, I, Ed. Muzicală, București, 1967, p. 285—304.
2. Idem, *Despre o melodie rusă*, Opere, I, Op. cit., p. 305—400.
3. Breazul, G., *Idei curente în cercetarea cîntecului popular*, Moduri prepentatonice și pentatonice, Studii de muzicologie, I, București, 1966 și în *Pagini din istoria muzicii românești*, Ediție îngrijită și prefațată de Gh. Ciobanu, Ed. Muzicală, București, 1981.

4. Idem, *Muzica oltenească*, C., Modurile prepentatonice și pentatonice oltenești în comparație cu cele aflate în muzica ținuturilor românești învecinate (Muntenia, Transilvania, Banatul), în Pagini... V, op. cit., p. 256—294.
5. Idem, *Patrium Carmen*, contribuții la studiul muzicii românești, Melos, Scrisul românesc, Craiova, 1941.
6. Idem, *Colinde*, București, 1938.
7. Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, Ethnomusikologische schriften Faksimile-Nachdruche, Herausgegeben von D. Dille, Editio Musica Budapest, 1966.
8. Idem, *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*, Ethnomusikologische schriften, Faksimile-Nachdruche, Herausgegeben von D. Dille, Editio Musica, Budapest, 1967.
9. Idem, *Melodien der Rumänischen Colinde*, Ethnomusikologische schriften, Faksimile-Nachdrucke, Herausgegeben von. D. Dille, Editio Musica Budapest, 1968.
10. Bucescu, F., Ciubotaru, S., Bîrleanu, V., *Bătrînească, Doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților*, Caietele Arhivei de folclor, Universitatea „Al. I. Cuza", Institutul de lingvistică, istorie literară și folclor, Iași, 1979.
11. Ciobanu, Gh., *Istoricul clasificării modurilor*, Muzica 4 (1954), nr. 3—4.
12. Idem, *Criteriul istoric în clasificarea modurilor populare*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, I, Ed. Muzicală, București, 1974, p. 65—74.
13. Idem, *Modurile cromatice în muzica populară românească*, R.E.F. 11, (1966), nr. 4 și în Studii de etnomuzicologie... op. cit., p. 74—82.
14. Idem, *Despre așa-numita gamă țigănească*, R.E.F. IV (1959), nr. 1—2 și în Studii de etnomuzicologie... op. cit., p. 83—104.
15. Comișel, Em., *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967.
16. Idem, *Folclorul copiilor*, Ed. Muzicală, București, 1982.
17. Drăgoi, S. V., *303 colinde*, Scrisul românesc, Craiova, 1925.
18. Idem, *Monografia muzicală a comunei Belinț*, 90 melodii cu texte, culese, notate și explicate, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, F. A.
18. Idem, *85 jocuri* (dansuri) în Supliment la metoda de vioară an. I, 1946.
19. Husti. I., *Criteriile clasificării modurilor populare*, Lucrări de muzicologie. Cluj, 1965.
20. Mîrza, T., *Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc*, Studii de muzicologie, II, Ed. Muzicală, București 1966, p. 85—108.
21. Nicola, I., Mîrza, T., Szenik, I., *Curs de folclor muzical*, partea I, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1963.
22. Prichici, C., Nicolescu, V. D., *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, Ed. Muzicală, București, 1963.
23. Sulițeanu, G., *Din strigătele muncitorilor, meșteșugarilor, vînzătorilor, distribuitorilor ambulanți*, R.E.F. 5, (1960), nr. 1—2, p. 75—113.
24. Vulpescu, M., *Teatrul țărănesc al Vicleimului, Irozii, Păpușile, Scaloianu și Paparudele*, București, 1941.
25. Vulpian, D., *Musica populară. Balade, colinde, doine și idyle*, voce și piano, Ediținea culegătorului, 1886.
26. Idem, *Musica populară*, vol. II, *Horele noastre*, Ediținea culegătorului, 1, 1891.
27. Wiora, W., *Alter als die Pentatonik*, Studia memoriae Belae Bartók sacra, Budapesta, 1956.

L. Agopie

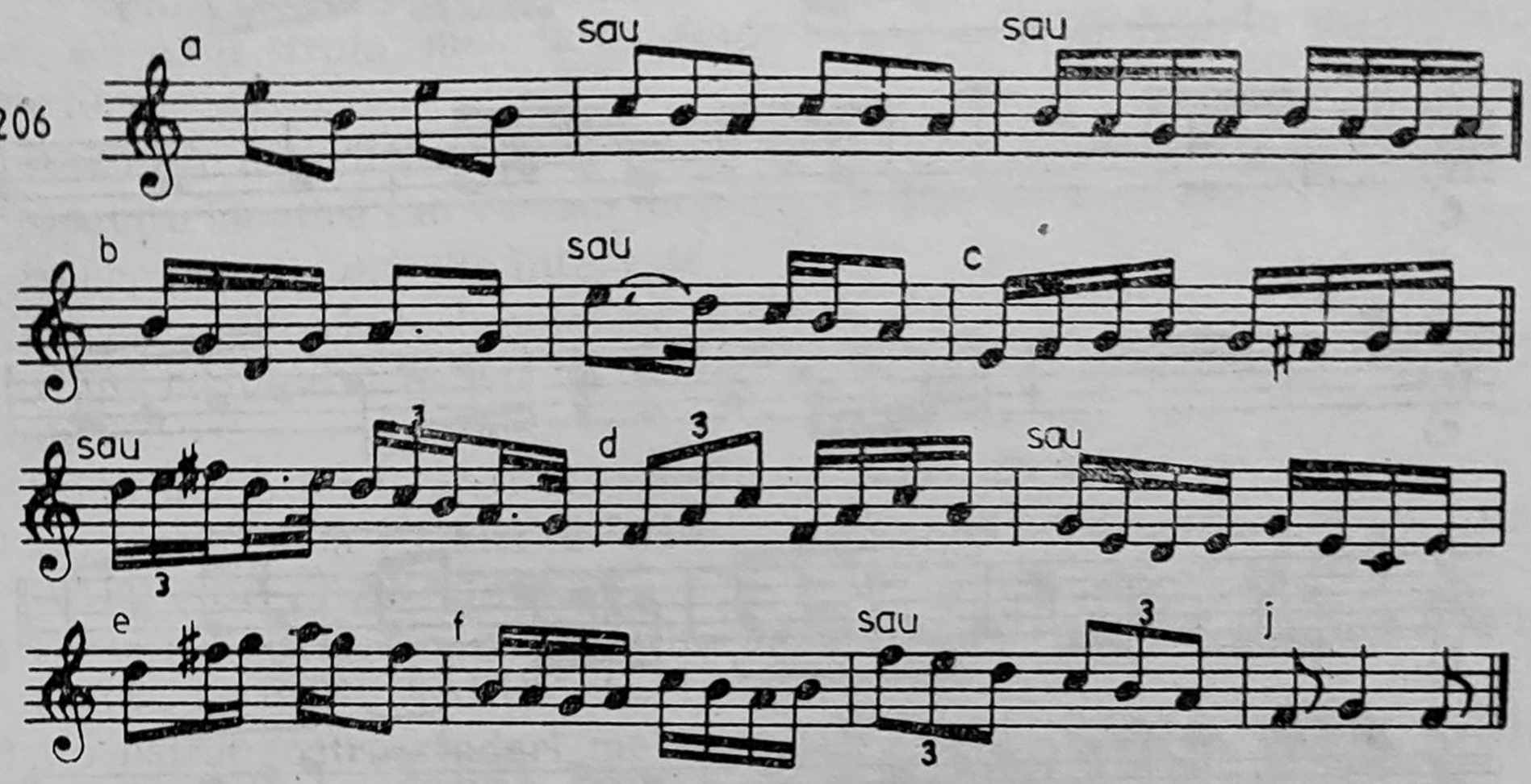
D. FORMA ARHITECTONICĂ

În muzică, există feluri diferite de a realiza un discurs muzical, distribuind într-un anume fel mijloacele de expresie ; în muzica nescrisă (care nu face uz de notația muzicală pentru fixarea acesteia), modalitățile de organizare sînt diferite, fiind în legătură și cu funcția pe care muzica respectivă o are în viața unei colectivități și cu modul de interpretare — vocal sau instrumental, individual sau în grup. Nu se poate face o demarcație strictă între modalitățile de realizare, întrucît elementele de bază ale discursului muzical *(motive, celule, subcelule)* pot fi întîlnite și utilizate în același mod și în cîntarea în grup și în cea individuală, în cea vocală și instrumentală (cu diferențele specifice posibilităților tehnice), organizate după anumite legi. Discursul muzical se poate desfășura liber, improvizația stînd la baza realizării, sau respectînd anumite legi, elementele muzicale revenind în aceeași ordine ; aceste două modalități de realizare sînt comune tuturor popoarelor, dar ponderea lor diferă. Raportul tradiție-inovație este, de asemenea, diferit, rolul individului-creator putînd fi mai mare în realizarea liberă. Limbajul muzical, elementele sale de expresie sînt utilizate după legi și procedee de alcătuire a discursului muzical, stabilite în practică, pentru exteriorizarea unui conținut. Elementele de bază — *subcelule, celule, motive* — se organizează în *fraze, perioade muzicale,* folosind *procedee de creație* ca : *repetarea identică sau variată, secvențarea* la diferite intervale, *recurența,* îmbinată uneori cu procedeul „în oglindă", *lărgirea ritmico-melodică* (de la celulă la motiv, de la motiv la frază), *concentrarea* (de la frază la motiv, de la motiv la celulă), *imitația cu deplasarea accentelor* (cu un timp sau o jumătate), *schimbarea locului elementelor* (a celulelor în cadrul motivului, al motivelor în cadrul frazei) ; procedeele enumerate se pot combina (de pildă inversarea motivelor, cu transpoziția) ; în melodiile legate de text — și unde versul determină o anumită dimensiune a arcului melodic — acesta poate fi lărgit prin adăugarea unor silabe (interjecții sau sub formă de refren) ; alteori, forma melodiei se lărgește, prin repetarea unor rînduri sub formă de refren, variate sau nu.

Elementele de bază ale melodiei sînt, cum am mai arătat, *celula* și *motivul. Celula* corespunde, de obicei — în melodiile vocale — unei perechi de silabe, iar în cele de dans unui timp ; în melodiile mai dezvoltate sau mai ornamentate, aceasta poate fi divizată în subcelule. Celula, asociată cu altele, sau repetată, dă motivul muzical ; prin diferite varieri, repetări, schimbări de poziție dă naștere unor motive înrudite. În melodiile instrumentale în care ritmul este liber, celulele și motivele sînt determinate tot de secvențare, repetare — întreruperea mersului treptat,

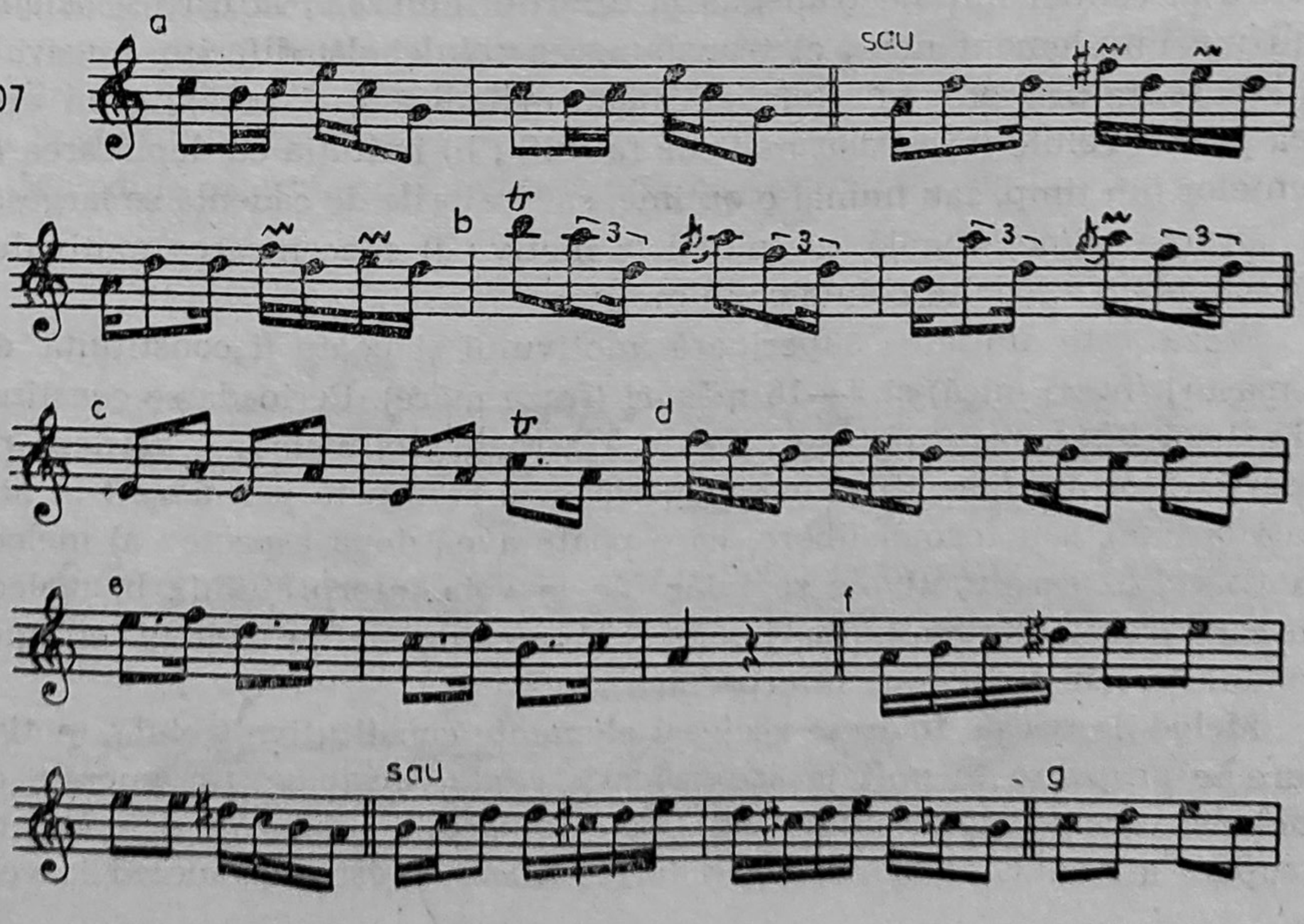
putînd avea un aspect ascendent, descendent, sinuos (boltit sau crenelat), drept — prin repetare la aceeași înălțime a sunetelor în recitativ sau formule cadențiale. În cazul ritmului măsurat, cei doi timpi ai celulei pot fi : a) identici ; b) diferiți ritmic și intonațional ; c) identici ritmic și diferiți melodic ; d) al doilea timp este varierea primului ; e) recurență (uneori în oglindă) ; f) al doilea timp este transpoziția primului ; g) timpii nu pot fi separați datorită ritmului sincopat :

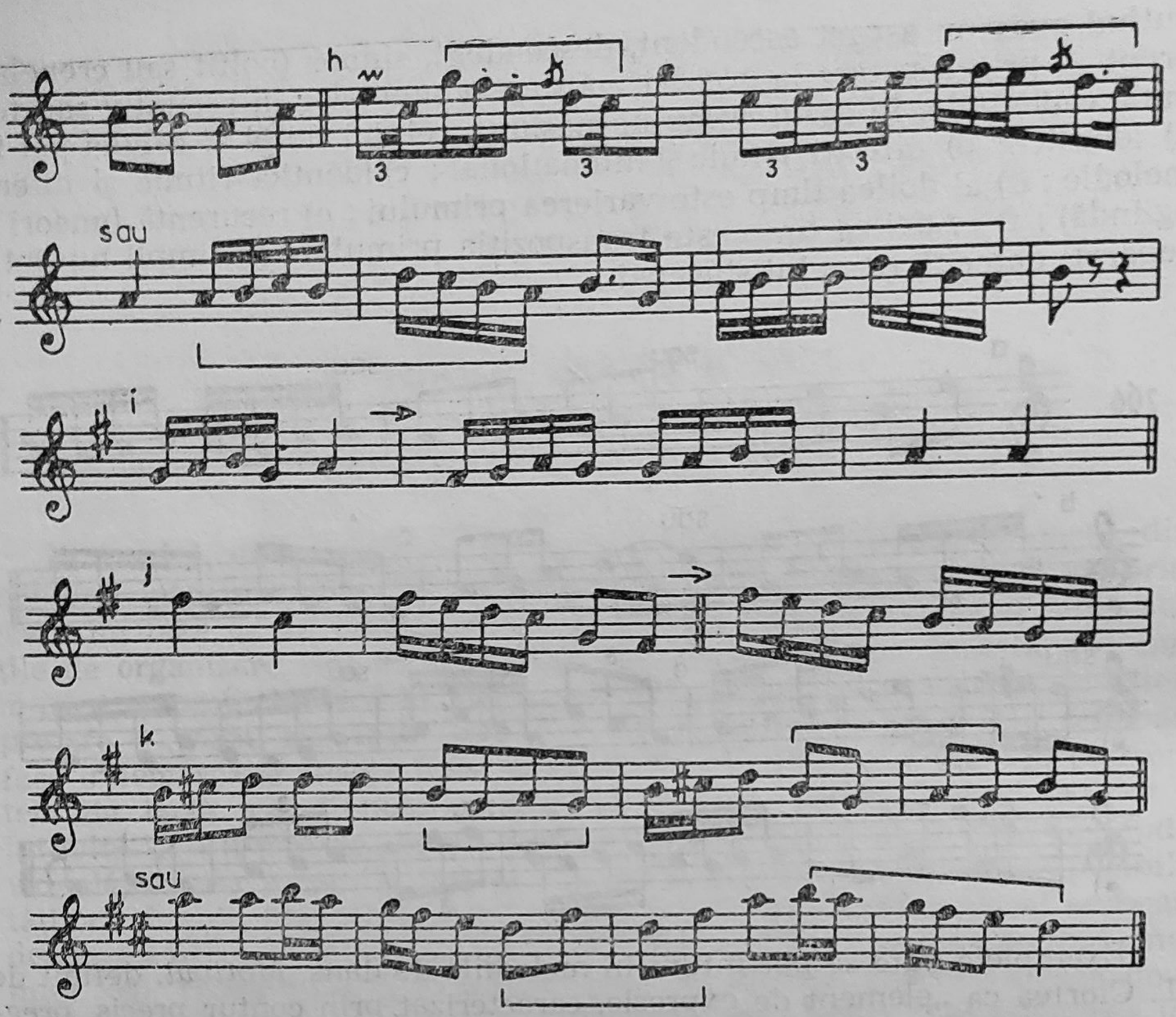
206



Exemplele date se pot întîlni în melodiile de dans. *Motivul,* definit de T. Ciortea ca „element de expresie, caracterizat prin contur precis, pregnanță ritmică și melodică“ — este alcătuit, de obicei, din două celule ; în cîntecele vocale, acesta ar corespunde unei dipodii. În muzica instrumentală de dans, celulele motivului se pot, la rîndul lor, combina divers, folosind procedeele enumerate :

207





adică celulele motivului pot fi : a) identice ; b) variate ; c) repetarea primei celule cu modificarea sunetului de cadență ; d) repetarea timpului al doilea al celulei inițiale transpus la diferite intervale, la care se adaugă, sau nu, un element nou ; e) transpunerea celulei la diferite intervale ; f) recurența primei celule (melodică sau melodică și ritmică) ; g) inversarea primei celule (procedeu mai rar folosit) ; h) imitația cu deplasarea accentelor (un timp, sau numai o optime, sau valorile de cadență se lărgesc) ; i) lărgirea dimensională a celulei la motiv ; j) concentrarea motivului ; k) schimbarea locului celulelor în motiv :

Fraza este unitatea superioară motivului și poate fi constituită din 4 măsuri (fraza mică) și 8—16 măsuri (fraza mare). Perioada se constituie din două fraze, repetate sau diferite. Ca realizare, melodiile de dans pot aparține formei fixe, (frazele sau perioadele se repetă permanent în aceeași ordine), sau formei libere, care poate avea două aspecte : a) melodii motivice, în care motivele se înlănțuie la voia interpretului ; b) melodii în care frazele sînt mînuite liber. Prima categorie de melodii aparține fondului vechi iar a doua interpretării lăutărești.

Melodiile vocale folosesc aceleași elemente constitutive (celulă, motiv), care se grupează în unitatea superioară, *rîndul melodic* (fragmentul de melodie corespunzător unui vers). Este important numărul și modul de grupare a rîndurilor melodice. În forma *liberă*, acestea se succed la voia

interpretului, numărul lor fiind variabil. Dacă notăm cu o literă mare a alfabetului rîndul melodic, atunci în forma liberă putem avea : ABCDEABBACDE, sau ABCDEBA ș.a.m.d.

Forma liberă poate fi întîlnită în : unele dansuri, melodii instrumentale aparținînd repertoriului păstoresc, doine, balade, bocete ; un rol important în realizarea acestora îl au formulele melodice (corespondentul motivului), care pot fi inițiale, mediane și finale.

În forma fixă, rîndurile melodice se succed permanent în aceeași ordine, formînd *strofa melodică* ; forma fixă se întîlnește în majoritatea cazurilor.

Rîndurile melodice se pot înlănțui prin :

a) repetare identică sau variată melodic, ritmic, sau melodic și ritmic ;
b) transpunere la diferite intervale ;
c) succesiune de rînduri melodice diferite.

După conținutul rîndurilor melodice, se cunosc următoarele tipuri de strofă :

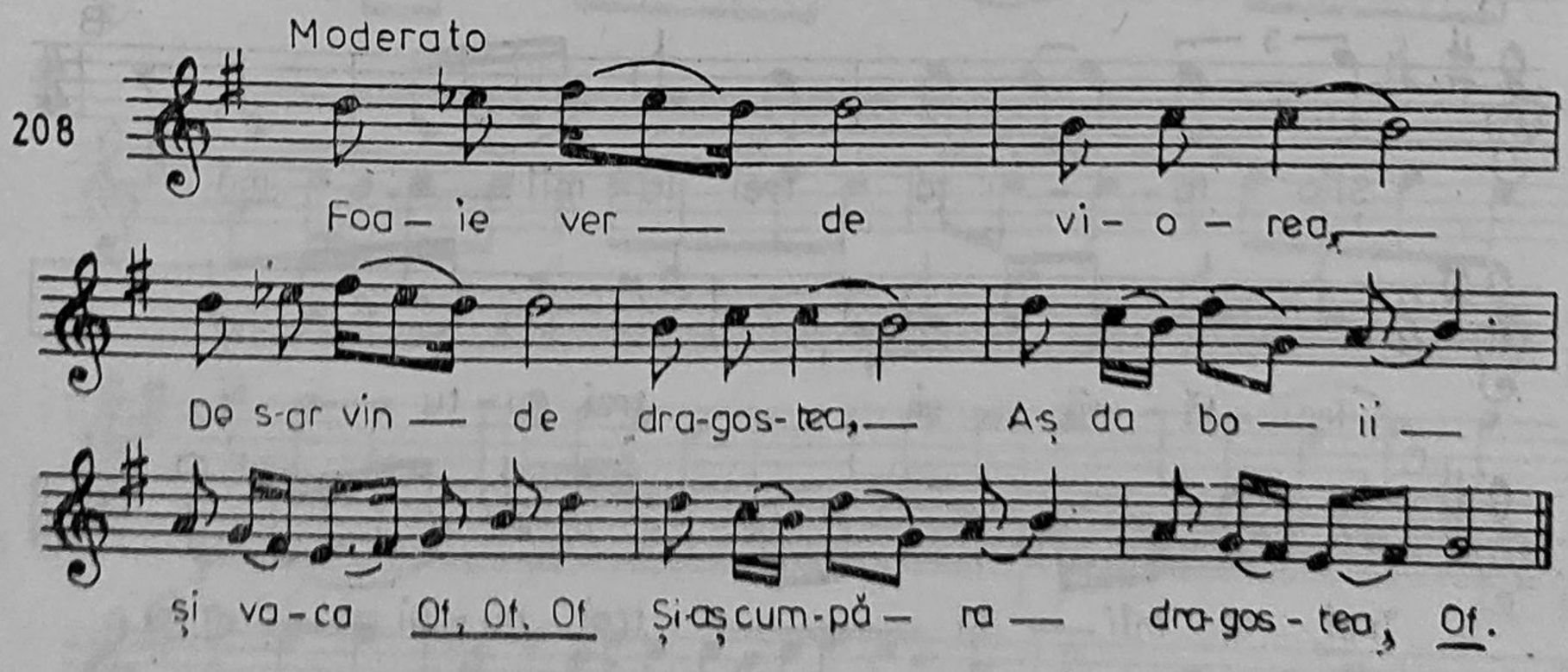
a) tip primar (un singur rînd melodic transpus, variat) ;
b) tip binar (două rînduri diferite în conținut, înlănțuite variat) AB ; AAB ; ABA ; ABBA ; etc.
c) tip ternar (trei rînduri diferite în conținut, ABC, înlănțuite variat (AABC ; ABCB ; AABBC etc.) ;
d) tip patrat (patru rînduri melodice diferite în conținut, ABCD, înlănțuite variat — AABCD ; ABCDB ;
e) strofă cu mai mult de patru rînduri melodice diferite, mai rar întîlnită.

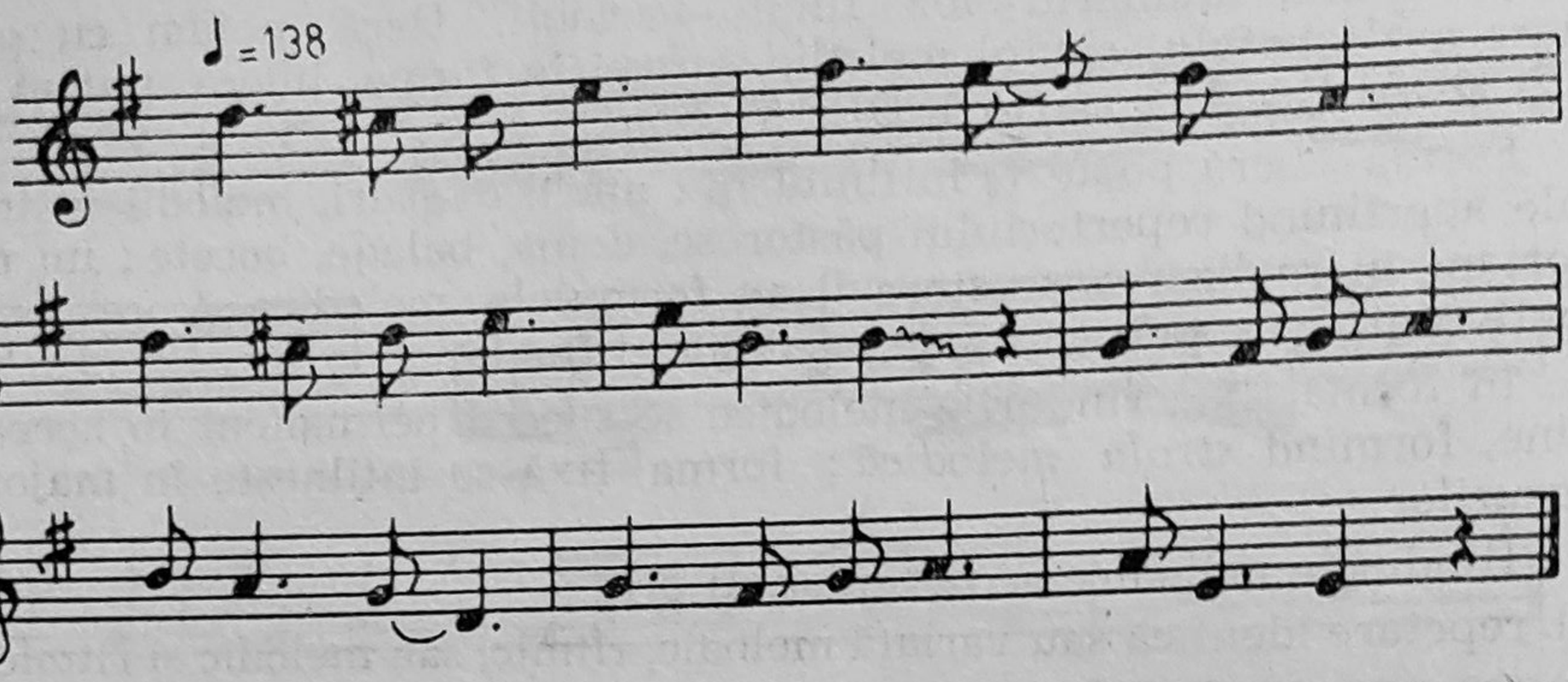
In melodiile strofice poate exista o oprire principală, similară semicadenței, care grupează melodiile simetric (AB, BA ; ABC, BBC), sau asimetric (A, BC ; AB, C). Este important pe ce treaptă a modului se cadențează la cezură, precum și locul acesteia în melodie, deoarece constituie un aspect al stilului zonal.

Uneori pot fi întîlnite și melodii cu refren (unul sau două) *ABrf*, *ArfBrf*, Arf_1Brf_2 etc., locul acestuia putînd fi diferit : la început, la mijloc sau la sfîrșitul melodiei.

Melodiile ce urmează ilustrează cele susținute mai sus :

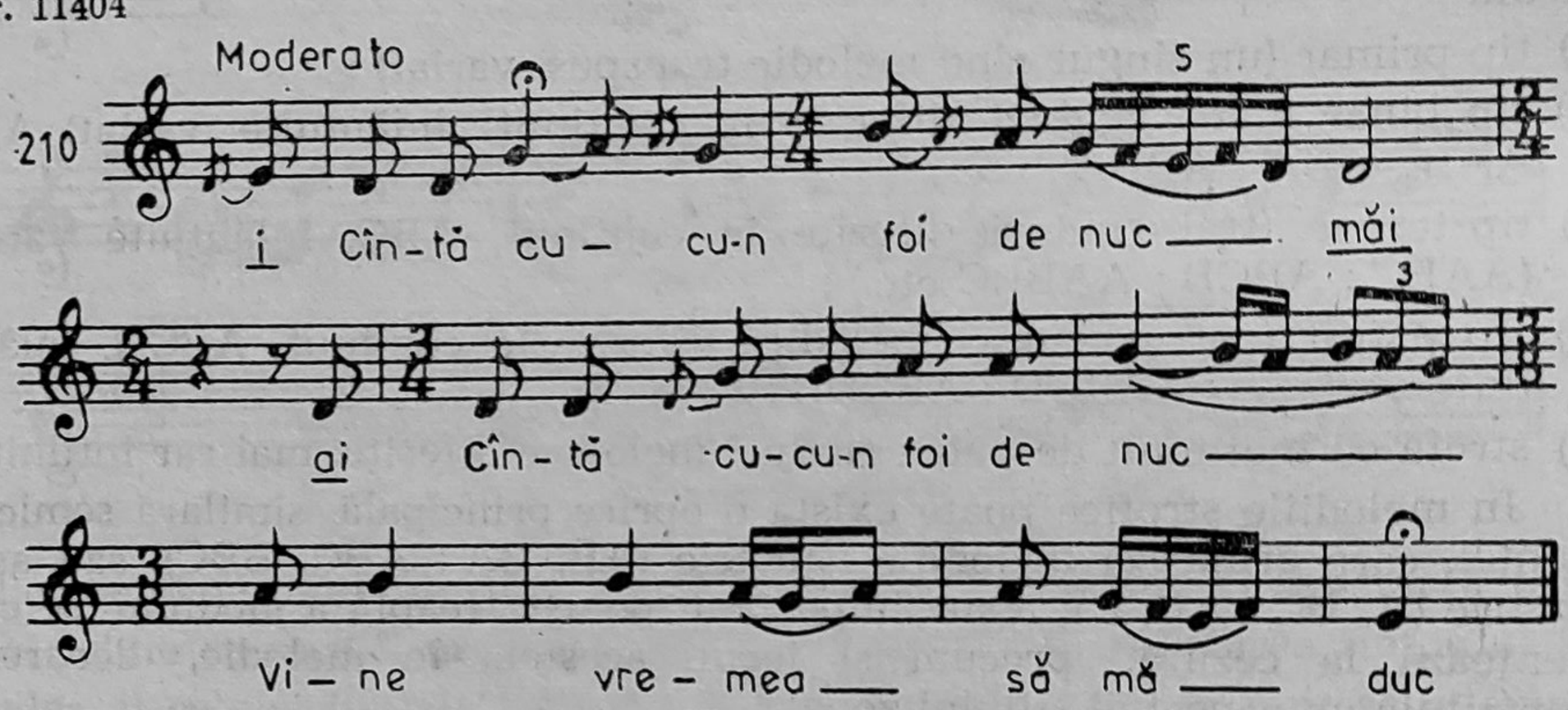
Fa 3748. *Gîștești — Ilfov*



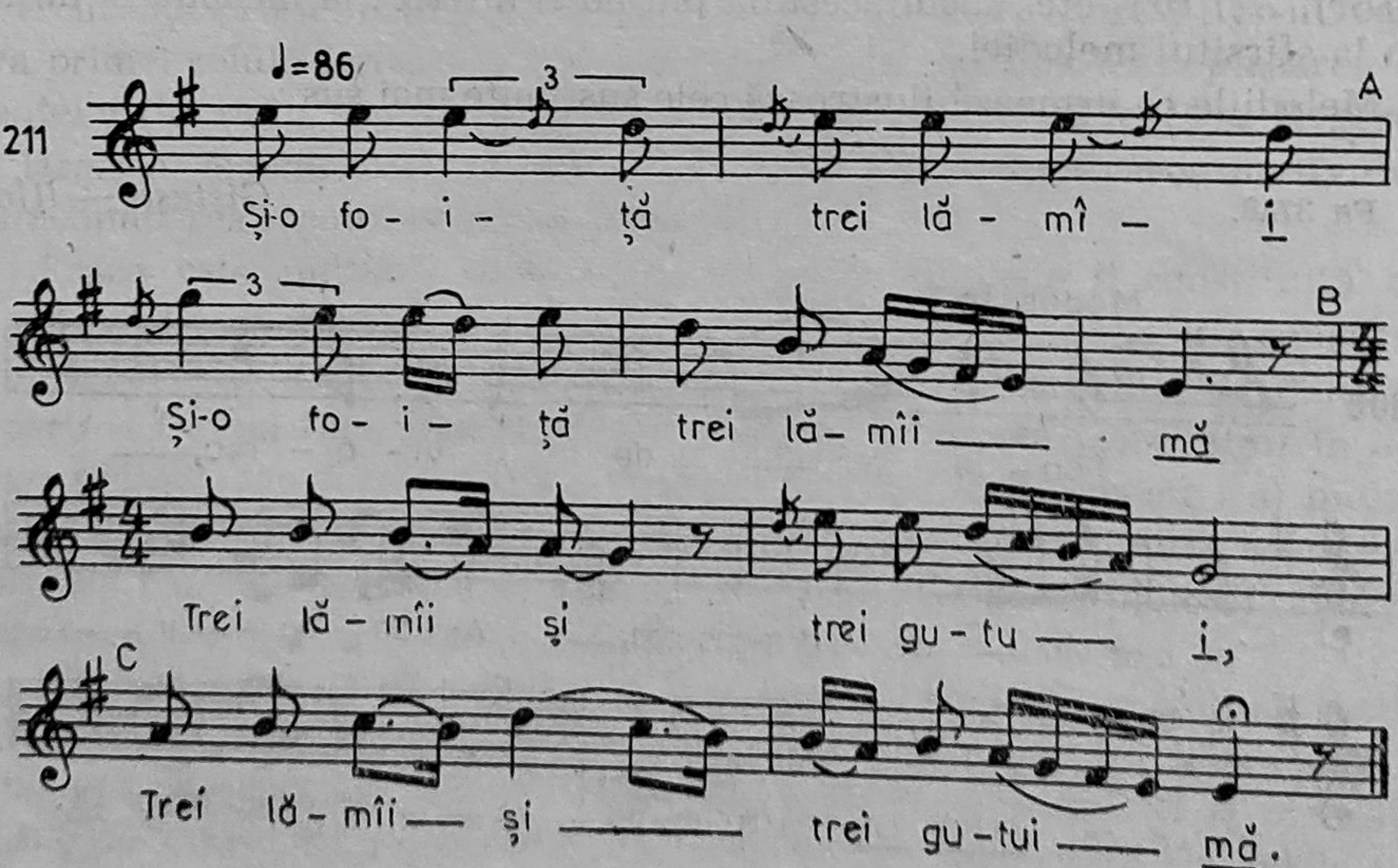
209 

B. Bartók, *Incursiuni asupra cîntecului popular*, E.S.P.L.A., 1956, nr. 61).

Fgr. 11404

210 

Fgr. 3722 a. *Gîștești — Ilfov*

211 

212 Allegretto

A

Foa-ie ver- de Ș-un mo - ho - ru

B

Foa - le ver - de Ș-un mo - ho - ru Of

Ș-a - o - leo pu - iu - le mor, mă

212 a

1a 1b 1c 1cv 1d 1f 1g 1h 1e 2a 2a 2c sf

Dar nu interesează numai numărul și înlănțuirea rîndurilor melodice, ci și structura acestora. Ca și rîndurile melodice, formulele se pot înlănțui variat : repetat, transpus, diferit.

Din cele expuse, se poate constata varietatea formelor arhitectonice și a procesului de construire a melodiilor. Studiul formei arhitectonice, coroborat cu cel al altor mijloace de expresie, ne înlesnește cunoașterea trăsăturilor caracteristice ale stilurilor zonale și ale specificului național.

În analizarea formelor libere se va ține cont de originea vocală sau instrumentală a melodiei. În cazul melodiilor vocale, versul va determina lungimea rîndului melodic, care va trebui analizat în concordanță cu textul. În cazul baladelor, este suficientă analiza rîndurilor melodice, iar în cazul doinelor, care conțin recitative, se vor urmări : formulele inițiale, mediane și finale, treptele de recitare, cadențările interioare și finale. La melodiile instrumentale, analiza se va face pe motive melodice (care pot fi variate, transpuse identic sau variat etc.), în alcătuirea frazelor muzicale. Și în cazul unor asemenea melodii se poate observa păstrarea instinctivă a unui echilibru intern, în sensul că frazele muzicale mai lungi vor fi, de obicei, urmate de altele mai scurte.

În cazul melodiilor vocale se vor urmări : *genul* (cîntec, colindă etc.) ; *versificație* (nr. de silabe, catalectic sau acatalectic etc.) ; *tema poetică* (lirică, epică etc.) ; *materialul sonor* (scară, cadențe la finalul rîndurilor melodice, cadența la cezură, finala) ; *melodia* (contur, profil, intervale) ; *forma strofei* (liberă sau fixă) ; *sistem ritmic* (în cazul melodiilor izoritmice, formula) ; *interpretare* (individuală, grup, vocal, instrumental). Ghidul de analiză urmărește, în mod firesc, elementele de morfologie.

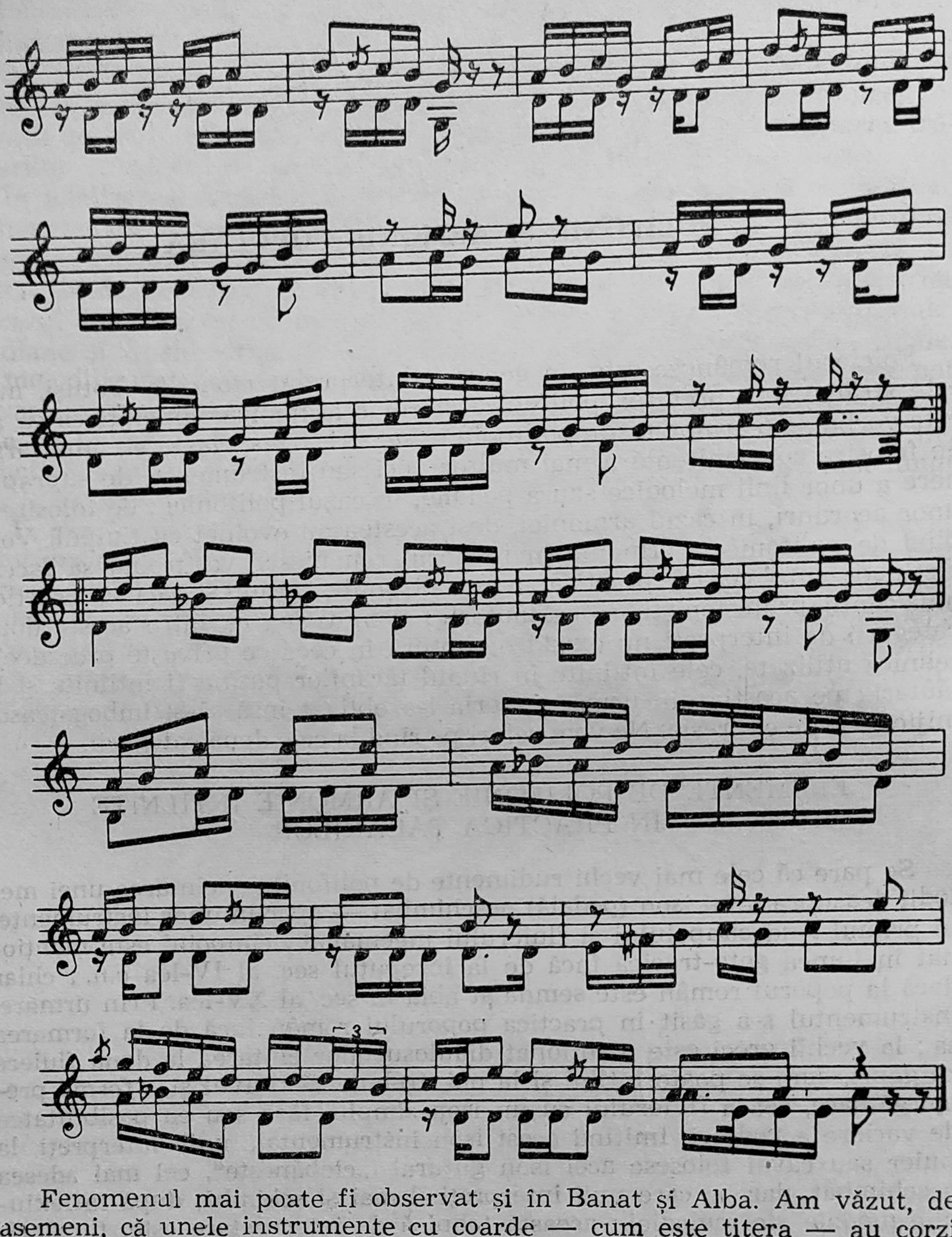
E. POLIFONIE ȘI ARMONIE POPULARĂ

Folclorul românesc este, în general, interpretat *monodic*. Totuși, nu-i este străină interpretarea polifonică și chiar armonică. Bineînțeles că nu este vorba de o armonie și o polifonie în sens restrîns, clasic, ci, unul larg : de folosire concomitentă a mai multor voci sau instrumente, de suprapunere a unor linii melodice sau a pedalei, în cazul polifoniei ; de folosire a unor acorduri, în cazul armoniei, deși acestea au evoluat cu timpul. Vorbind de polifonie și armonie în folclorul românesc, va trebui să facem distincție între ceea ce practică, în mod obișnuit, țăranii și ceea ce practică muzicanții profesioniști, adică lăutarii ; vom vedea că între aceste două categorii de interpreți nu există o ruptură în ceea ce privește procedeele tehnice utilizate, cele întîlnite în rîndul țăranilor putînd fi întîlnite și la lăutari ; pe aceștia din urmă, meseria i-a obligat însă să-și îmbogățească mijloacele de expresie. Ne vom referi pe rînd la cele două categorii.

ELEMENTE DE POLIFONIE ȘI ARMONIE ÎNTÎLNITE ÎN PRACTICA ȚĂRANILOR

Se pare că cele mai vechi rudimente de polifonie — cîntarea unei melodii deasupra unui ison (pedală) neschimbat — aparțin unor instrumente, în primul rînd cimpoiului și fluierului îngemănat ; cimpoiul este menționat în lumea geto-tracică încă de la începutul sec. al IV-lea e.n. ; chiar dacă la poporul român este semnalat abia în sec. al XV-lea. Prin urmare, instrumentul s-a găsit în practica poporului român încă de la formarea sa ; la vechii greci este menționat diaulosul (dar cîntarea la două fluiere cu găuri, cum se poate întîlni și la noi, trebuie să fi avut și o formă premergătoare, cea a fluierului cu un ison simplu, fără sau cu posibilitatea de variere a pedalei. Imitînd acest ison instrumental, unii interpreți la fluier sau caval folosesc acel ison gutural „ciobănește", cel mai adesea neschimbat, dar pe care unii interpreți îl mai și schimbă, după inflexiunile modale ale melodiei ; această tehnică de interpretare este, totodată, și un semn de virtuozitate a interpretului ; violoniștii din Bihor — după cum reiese din transcrierile amănunțite făcute de Bartók — utilizează pedale ritmate ; utilizînd corzile libere, alteori apăsînd cu același deget ambele corzi, obțin o polifonie :

Drăgești — Bihor



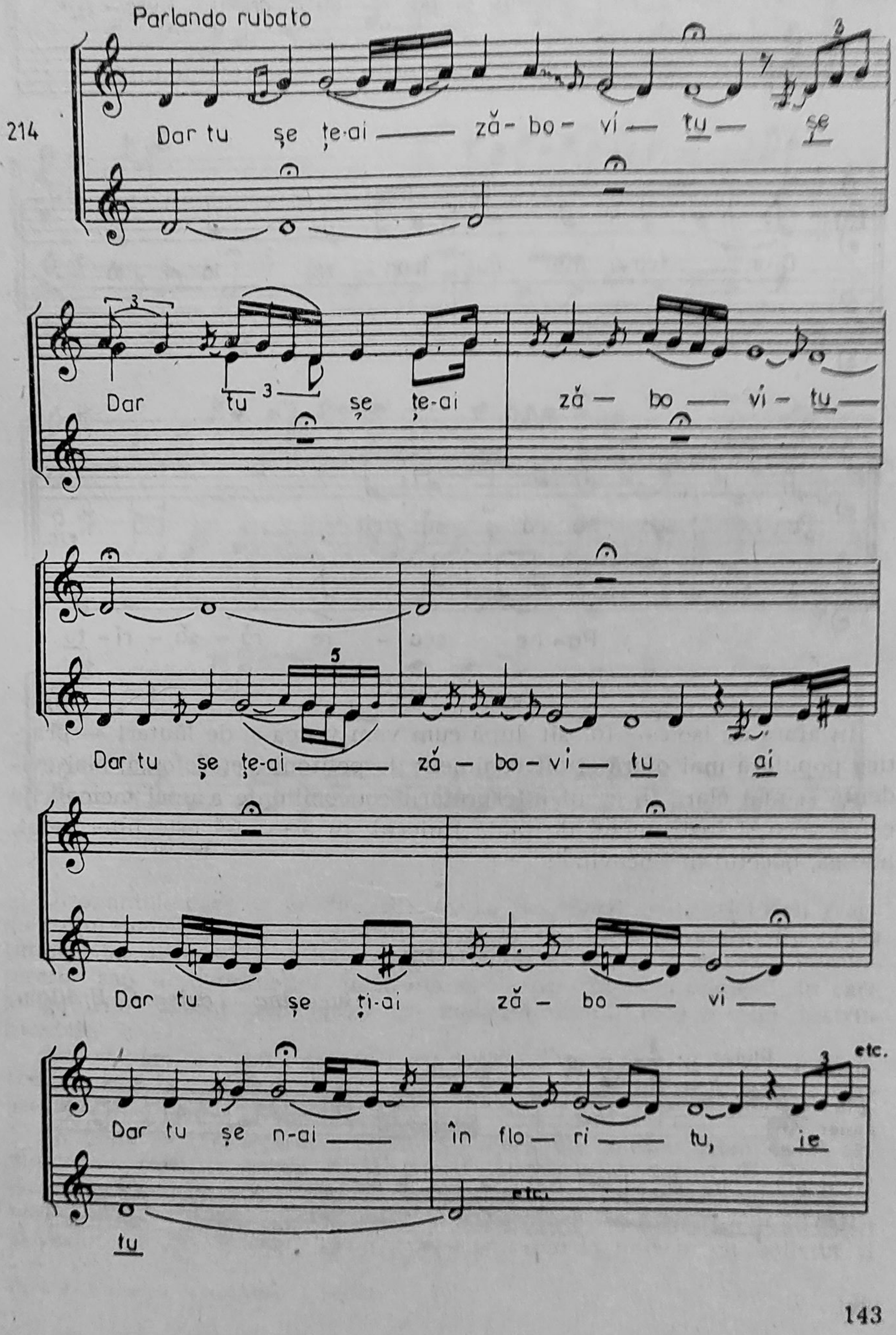
Fenomenul mai poate fi observat și în Banat și Alba. Am văzut, de asemeni, că unele instrumente cu coarde — cum este țitera — au corzi care vibrează în gol, dînd astfel niște pedale (în transcrierile aceluiași autor).

Este de reținut că isonul apare și în practica vocală ; în cîntecul ceremonial funebru „de petrecut“ din Banat, interpretat antifonic, fiecare grup prelungește cadența finală, în timp ce celălalt reia melodia ; în felul acesta, melodia se desfășoară din cînd în cînd pe o pedală. Tot în repertoriul ocazional, de data aceasta în colinde, interpretate antifonic, în Transilvania și Muntenia se poate vorbi de un moment polifonic care rezultă din intrarea unui grup înainte de terminarea melodiei pe care o execută grupul anterior.

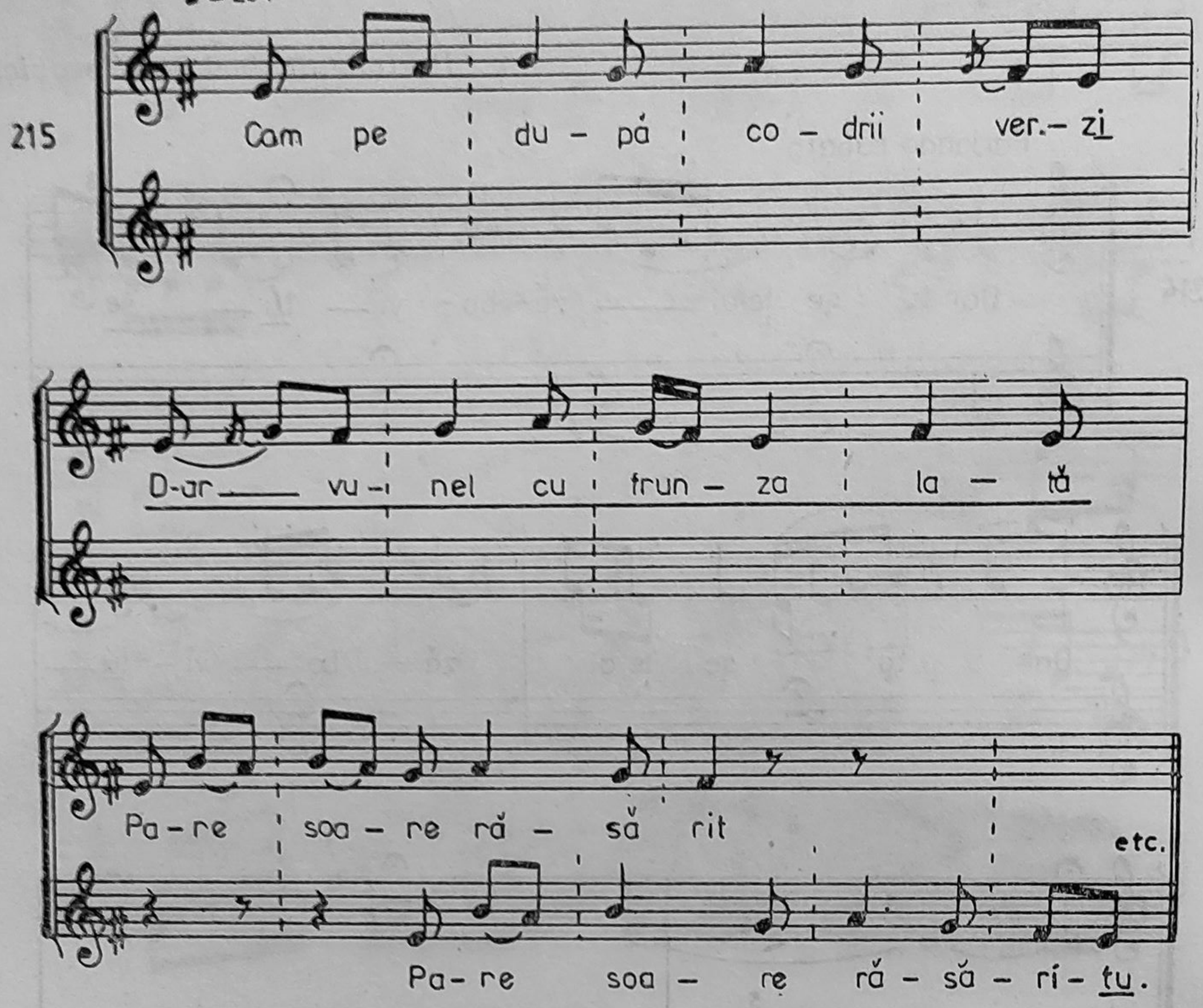
Borlovenii Vechi — Bozovici

Parlando rubato

214



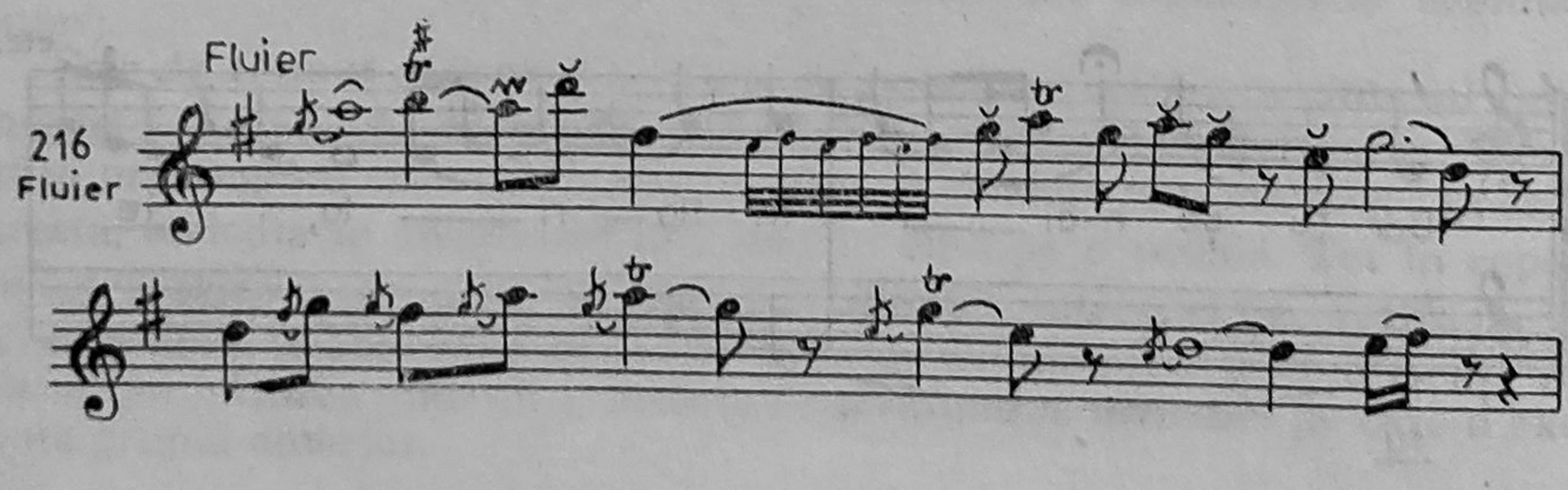
Chijosa de Sus — Agnita

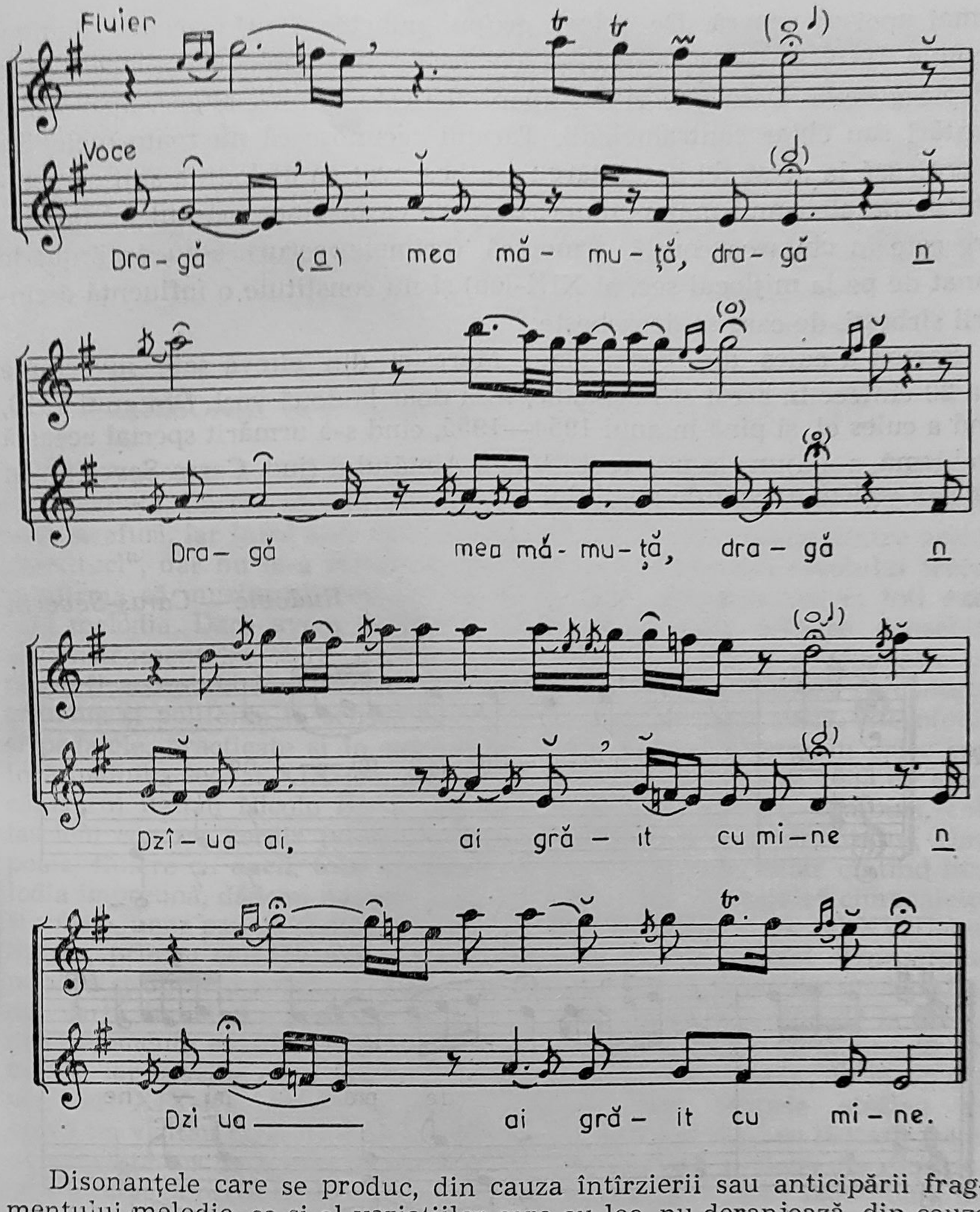


În afară de ison — folosit după cum vom vedea și de lăutari — practica populară mai oferă și alt rudiment de polifonie, *eterofonia*, mai evidentă și mai clară în cazul interpretării concomitente a unei melodii de către voce și instrument, de pildă fluierul. În acest fel este interpretat, adesea, bocetul în Bucovina :

BOCET

Bucovina — culeg. C. Brăiloiu





Disonanţele care se produc, din cauza întîrzierii sau anticipării fragmentului melodic, ca şi al variaţiilor care au loc, nu deranjează, din cauza timbrurilor diferite. O eterofonie interesantă se obţine şi în cazul *descîntecelor* sau *descîntăturilor* bihorene sau a *ţipuriturilor* oşeneşti, în care strigăturile jocului sînt cîntate pe melodia simplificată a celei instrumentale.

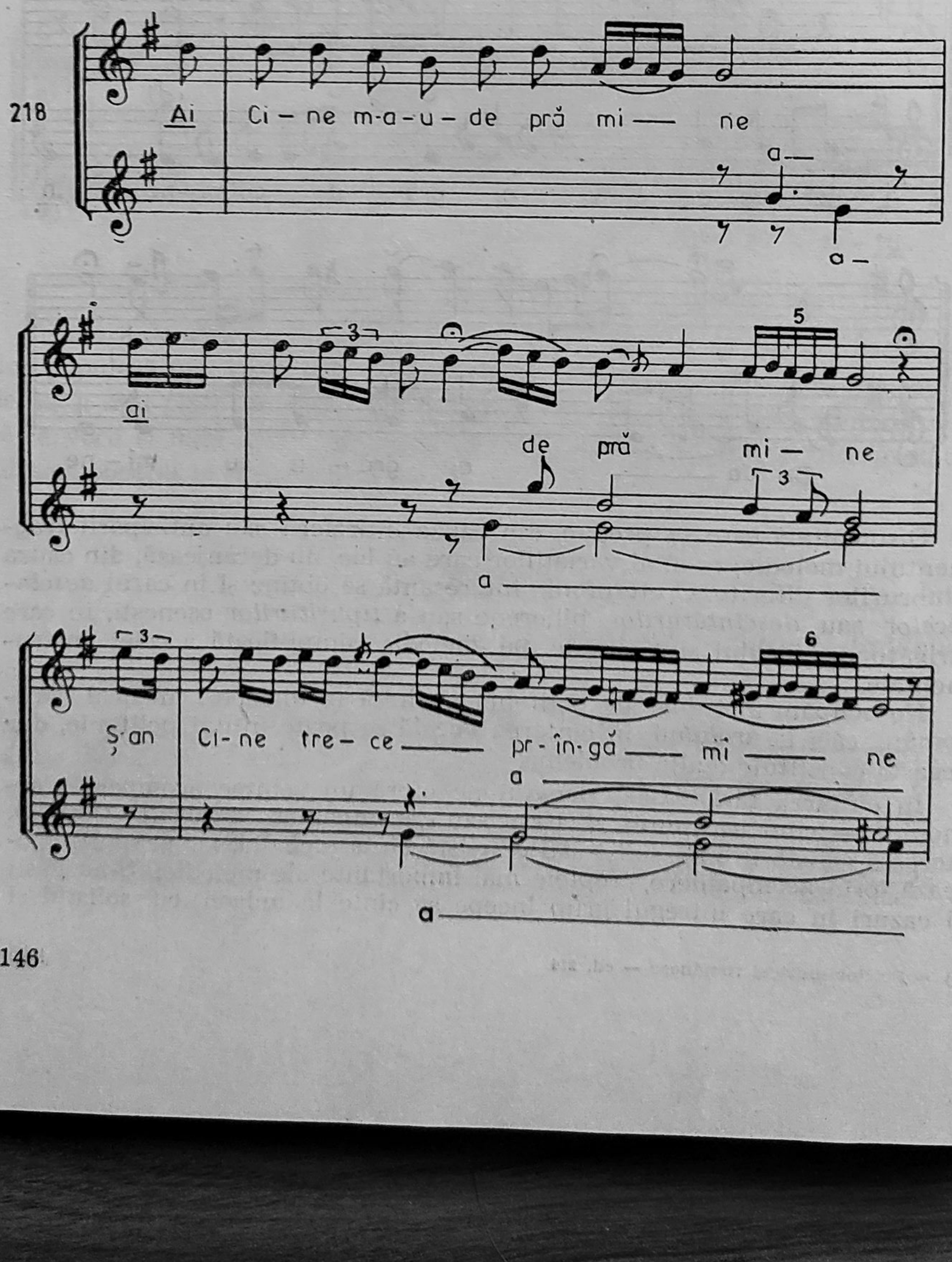
Ne ocupăm aici doar de polifonia întîlnită în dialectul muzical dacoromân, căci la aromâni, în cîntarea vocală se poate întîlni polifonie, dar aceasta constituie o altă problemă.

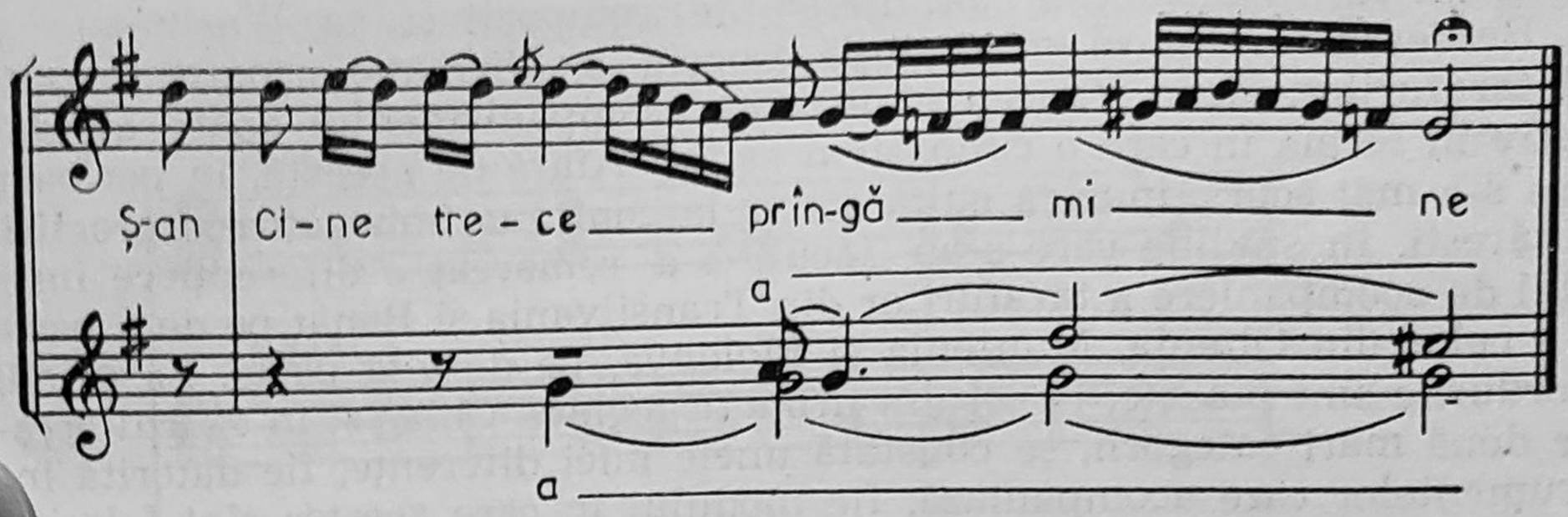
În cîntarea ţărănească, Banatul ne oferă un „cîntec acompaniat armonic“ — cum l-a numit N. Ursu sau „acompaniat vocal“ (E. Cernea). Aceasta constă în : un solist sau o solistă cîntă melodia, iar grupul punctează, prin acompaniere, treptele mai importante ale melodiei. S-au găsit şi cazuri în care întregul grup începe să cînte la unison cu solistul şi

numai apoi se separă. De obicei, grupul punctează prin acompaniament treptele întîi, a patra, a doua și a cincea, cînd melodia se încheie pe treapta a doua. Dacă uneori acompanierea este simplă, alteori apar ornamentări sau chiar contramelodii. Țăranii recunosc că nu toate melodiile se pretează la acest fel de cîntare ; s-a observat că melodiile sînt structurate pe paralelismul major-minor. Se pare că originea acestui fel de cîntare este în cîntarea corală armonică (primele coruri s-au înființat în Banat de pe la mijlocul sec. al XIX-lea) și nu constituie o influență a cîntării sîrbești, de care se deosebește.

Bartók a cules din Sînnicolaul Mare și din cîteva sate învecinate cca 20 cîntece în acest stil armonic, însă doar la două voci. Din anul 1910, cînd a cules el, și pînă în anul 1954—1955, cînd s-a urmărit special această problemă, s-a ajuns la trei voci : Valea Almăjului (jud. Caraș-Severin). În aceasta vedem o evoluție a stilului :

Rudovic — Caraș-Severin





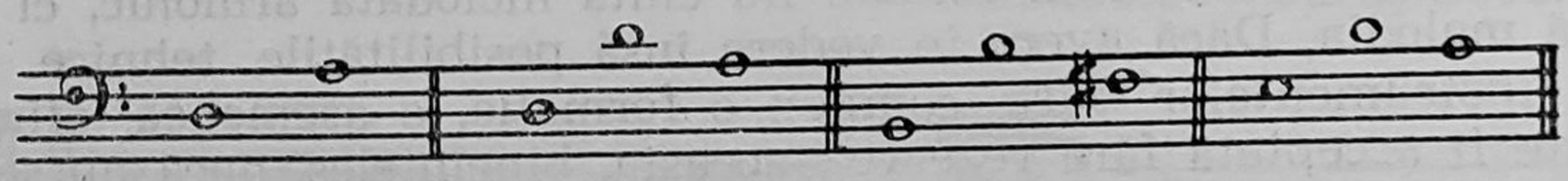
ARMONIA ȘI POLIFONIA FOLOSITE DE LĂUTARI

Pînă aproape de zilele noastre, armonia și polifonia tarafurilor nu a fost studiată. Bartók înregistrase și transcrisese, încă din anul 1910, unele mici tarafuri, iar între anii 1923 și anul 1934 publicase unele dintre aceste „partituri", dar nu le-a comentat niciodată. La începutul secolului trecut se afirma că muzicanții români nu cîntă niciodată armonic, ci toți execută melodia. Dacă avem în vedere însă posibilitățile tehnice deosebite ale instrumentelor care compun o formație, o asemenea afirmație nu poate fi acceptată fără rezerve ; aceasta, bineînțeles, dacă nu se concepe armonia și polifonia în sensul strict al celei din creația cultă. Eterofonia și pedalele, practicate și în muzica țărănească, se întîlnesc, în orice caz, încă înaintea sec. al XIX-lea. Astfel, în formația descrisă în 1633 de către călugărul italian Nicolo Barsi, „violini, sordelini, piffari, tamburi, collascioni con tre cordi" (viori — prima mențiune a instrumentului, cimpoaie, fluiere cu ancii, tobe și tambure), instrumentele, chiar cîntînd melodia împreună, dădeau naștere unei eterofonii, iar „bîzoaiele" cimpoaielor și tobele, unor pedale continue sau ritmizate. La sfîrșitul sec. al XVIII-lea, Sulzer, printre cele 10 melodii publicate în *Istoria Daciei Transalpine* publică și un *brîu valah*, a cărui melodie este scrisă deasupra unei pedale de cvartă, indicînd o practică curentă la acea vreme. Pornind de la aceste două elemente existente, se vor asimila treptat și unele elemente de armonie, iar ocaziile de a lua contact cu aceasta n-au lipsit ; la începutul sec. al XIX-lea exista practica, atunci cînd trupele străine de operă ne vizitau țara, de a se înlocui instrumentiștii lipsă cu lăutari, care, cu ușurința lor de a asimila noul, au preluat, firește și elemente din muzica armonică occidentală. Ne este cunoscut și faptul că în 1830 domnitorul Suțu a înființat o orchestră de țigani, care executa cu succes piese ale compozitorilor europeni. Această experiență a unora dintre lăutarii orășeni a făcut ca în tarafurile orășene să se introducă, cu timpul, înlănțuirile de acorduri, deci o armonie în sensul modern al cuvîntului. Contactul lăutarilor din Transilvania cu muzica occidentală pare să fi fost mai vechi, căci cercetătorii au distins, în felul de armonizare al acestora, elemente care îi apropie de muzica savantă a secolelor XVII și XVIII. Cu toate acestea, Liszt, care a vizitat Principatele Române între anii 1846—1847, ascultînd lăutarii români, afirmă că acompaniamentul lor se reduce la o pedală continuă pe tonică ; aceasta, datorită faptului că pentru urechea unui occidental armonia existentă în acompaniamentul tarafurilor era insesizabilă, deși exista. Afirmația lui Liszt este contrazisă

de faptul că, în melodiile „aranjate“ de compozitori ca Wachmann și Al. Berdescu căutînd să imite, după propria lor afirmație, acompaniamentul tarafurilor, Zeno Vancea găsește că acompaniamentul apare aproximativ în forma în care o cunoaștem astăzi. Afară de aceasta, în perioada care s-a mai scurs, muzica cultă a dus la continua îmbogățire a practicii lăutărești. În studiile care s-au făcut, s-a remarcat o diferențiere între felul de acompaniere a tarafurilor din Transilvania și Banat pe de o parte și a celor din Oltenia, Muntenia și Moldova, pe de altă parte. La primii acordurile sînt placate, la cei din urmă arpegiate. Chiar și în cadrul acestor două mari categorii, se constată unele mici diferențe, fie datorită instrumentelor care acompaniază, fie modului în care acestea sînt folosite.

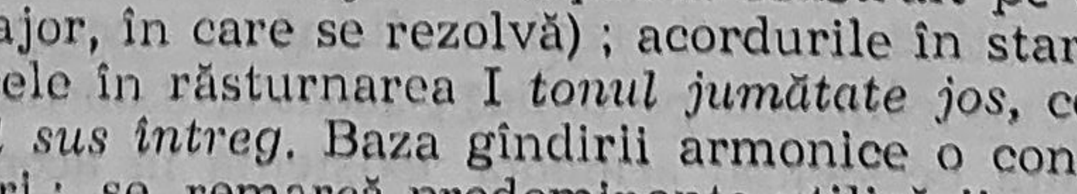
Polifonia și armonia tarafurilor din Transilvania și Banat. În mare, distingem în zona menționată, pe de o parte Transilvania și pe de alta Banatul, din pricina unor mici diferențe. În Maramureș, formația frecvent întîlnită, tipică, a fost, pînă nu de mult, cea alcătuită din vioară și zongoră (chitară). Spre deosebire de chitara „cobzită“ din Oltenia, cea maramureșeană a avut pînă către 1950 doar două corzi, acordate : *re-la* ; mai tîrziu au apărut și alte acordaje :

219



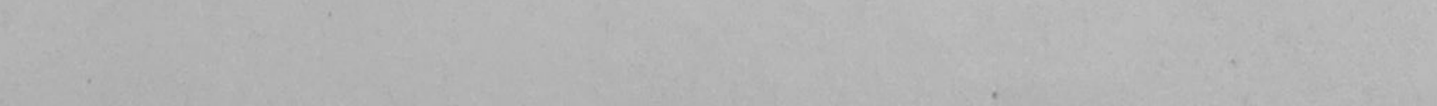
B. Bartok n-a întîlnit în culegerile sale decît zongora cu două strune, dovadă că celelalte acordaje sînt mai noi. Strunele zongorei, ținută vertical, nu erau călcate cu degetele, ceea ce făcea ca acompaniamentul să fie o pedală dublă sau triplă ritmată, formulele ritmice fiind :

220



Formațiile din estul Transilvaniei sînt alcătuite din : ceteră (vioară), braci (violă) și gordună (bas). Principalul instrument de acompaniere este aici *braciul*, sau *contra* — acordat astfel,

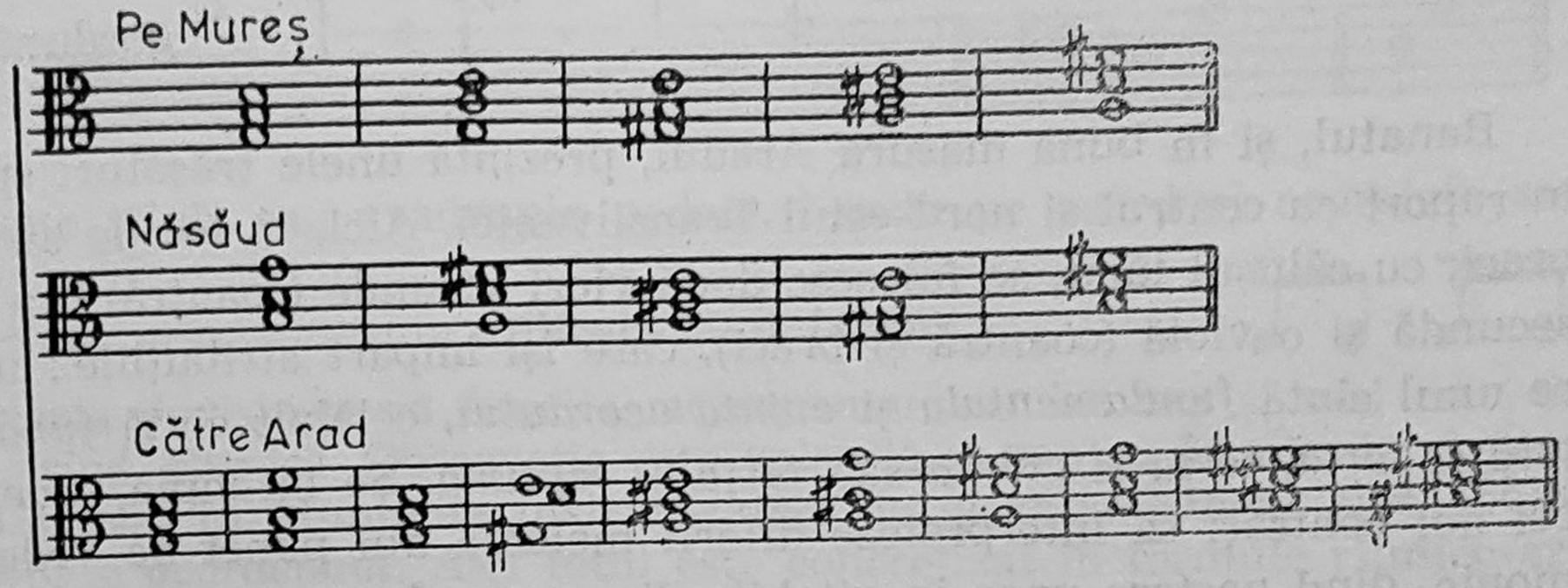
221



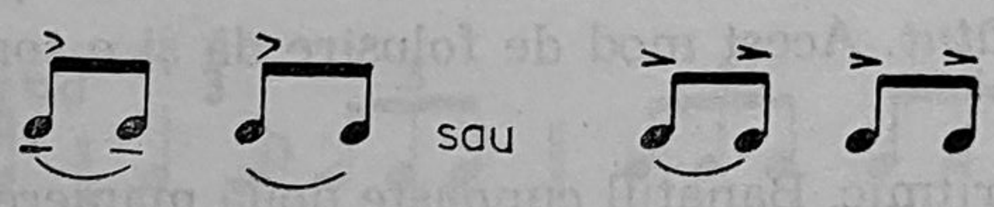
care prezintă următoarele particularități : călușul este tăiat drept, cele trei corzi se află la aceeași înălțime, putîndu-se trage cu arcușul pe toate o dată, sunetele acordului avînd intensitate constantă. Acordurile executate poartă denumirea de *hang*, *ton* și *acord* ; acordurile majore sînt denumite *dur* sau *întreg*, cele minore *mol* ; în cazul utilizării *acordului de septimă* (jumătate), se adaugă denumirea fundamentalei în care se rezolvă (*jumătate de c* este acordul major cu septimă construit pe sol, treapta a cincea a lui Do major, în care se rezolvă) ; acordurile în stare directă sînt *tonul jos întreg*, cele în răsturnarea I *tonul jumătate jos*, cele în răsturnarea a II-a *tonul sus întreg*. Baza gîndirii armonice o constituie succesiunea de acorduri ; se remarcă predominanța utilizării acordurilor ma-

jore, deși se întîlnesc și acorduri minore și micșorate. Acordurile obișnuite sînt :

222

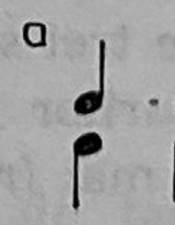


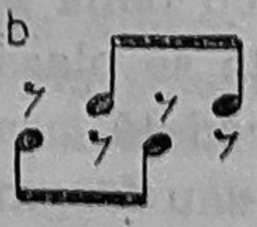
În primul caz avem numai acorduri majore, în cel de-al doilea patru acorduri majore și unul minor, iar în al treilea, toate acordurile sînt majore, în stare directă sau în răsturnări. Lăutarii de oraș au adoptat pentru acompaniament cuplul vioară — violă, numite *contrabraci* și *braci*, grup ce se utiliza în secolul trecut, în orchestrele maghiare, în special de cafenea, ce executau și alte genuri decît muzică populară. Cei doi instrumentiști își cunosc rolul pe care-l au în cadrul acordului, practica stabilind un anumit cod. Gorduna, avînd acordajul sol_1, re_2, sol_2, (în sistem italian), are rolul de a completa, adesea, acordurile în răsturnări, dublînd fundamentalele. Din acordurile specificate mai sus s-a putut deduce că cele mai multe sînt majore, unele exlusiv majore, indiferent că melodia este majoră sau minoră, diatonică sau cromatică. Înlănțuirea acordurilor se face funcțional dar, adesea, urmărind punctele principale ale liniei melodice. Cu toată armonia incontestabilă, funcția acompaniamentului este ritmică. În centrul Transilvaniei formula ritmică folosită este :

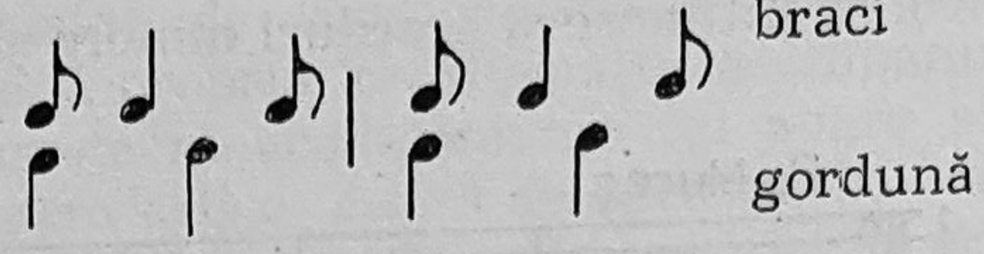
223 Braci  sau

223a Gordună

Pînă prin 1950 nu se acompaniau melodiile de cîntec în parlando-rubato, ci numai cele în mișcare de dans. În Năsăud s-au putut identifica următoarele formule ritmice :

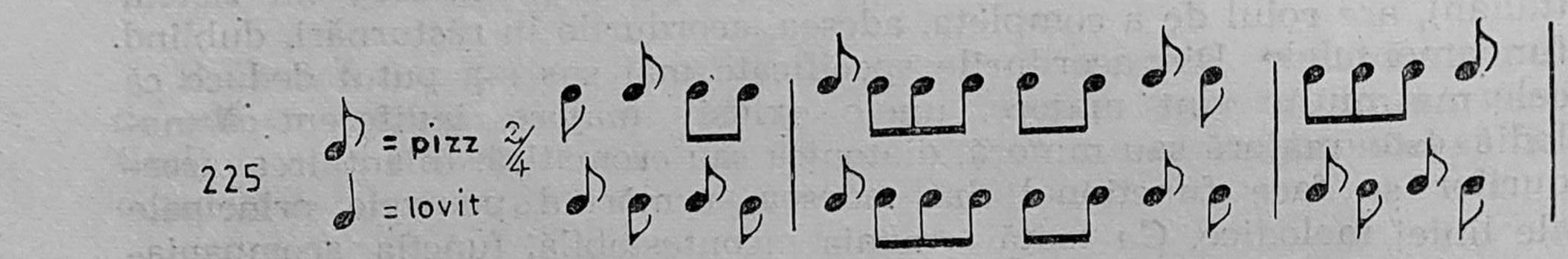
a) *mereu* sau *lung*  braci, gordună

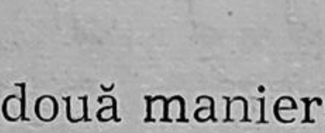
b) *rupt* sau *îndărăt* (țiitură nemțească)  braci, gordună

c) *scurt* sau *îndărăt*  braci

gordună

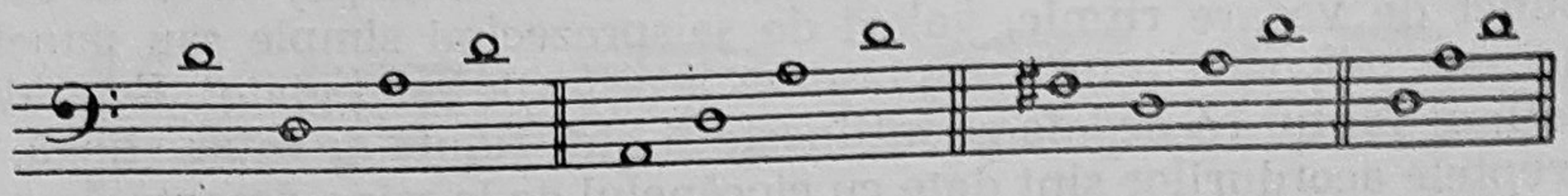
Banatul, și în bună măsură Aradul, prezintă unele trăsături specifice în raport cu centrul și nord-estul Transilvaniei. Aici, în loc de un singur braci, cu călușul tăiat, se folosesc două viori secunde (coantră) sau vioară secundă și o violă (coantră și braci), care își împart atribuțiile ; în timp ce unul cîntă *fundamentala* și *cvinta acordului,* celălalt cîntă *fundamentala* și *terța, terța* și *cvinta* sau *terța* și *septima.* Se întîmplă, uneori, ca cei doi contrași să interpreteze diferit melodia din punct de vedere armonic, dînd naștere unor inevitabile disonanțe. În aceste părți, contrașii își permit, uneori, să dubleze melodia, sau să creeze contramelodii. Broanca sau gorduna (basul) primește o utilizare cu totul aparte : cu degetul arătător al mîinii stîngi, sau cu un „piscalău", se ciupește *coarda re,* iar cu o baghetă de lemn (bît de bătut) sau cu arcușul se lovesc concomitent corzile *sol* și *la.* Ritmic, rezultă :



Uneori, instrumentul este răsucit cu 180° și percutat cu arcușul sau *bîtul de bătut.* Acest mod de folosire dă și o sonoritate aparte. Din punct de vedere ritmic, Banatul cunoaște două maniere : *rar*  , pentru melodiile doinite și des sau *mărunt* pentru melodiile în mișcare regulată. Polifonia este mai puțin utilizată, ea apărînd în cazul tendinței de creare a unor contramelodii de către vioara secundă și violă.

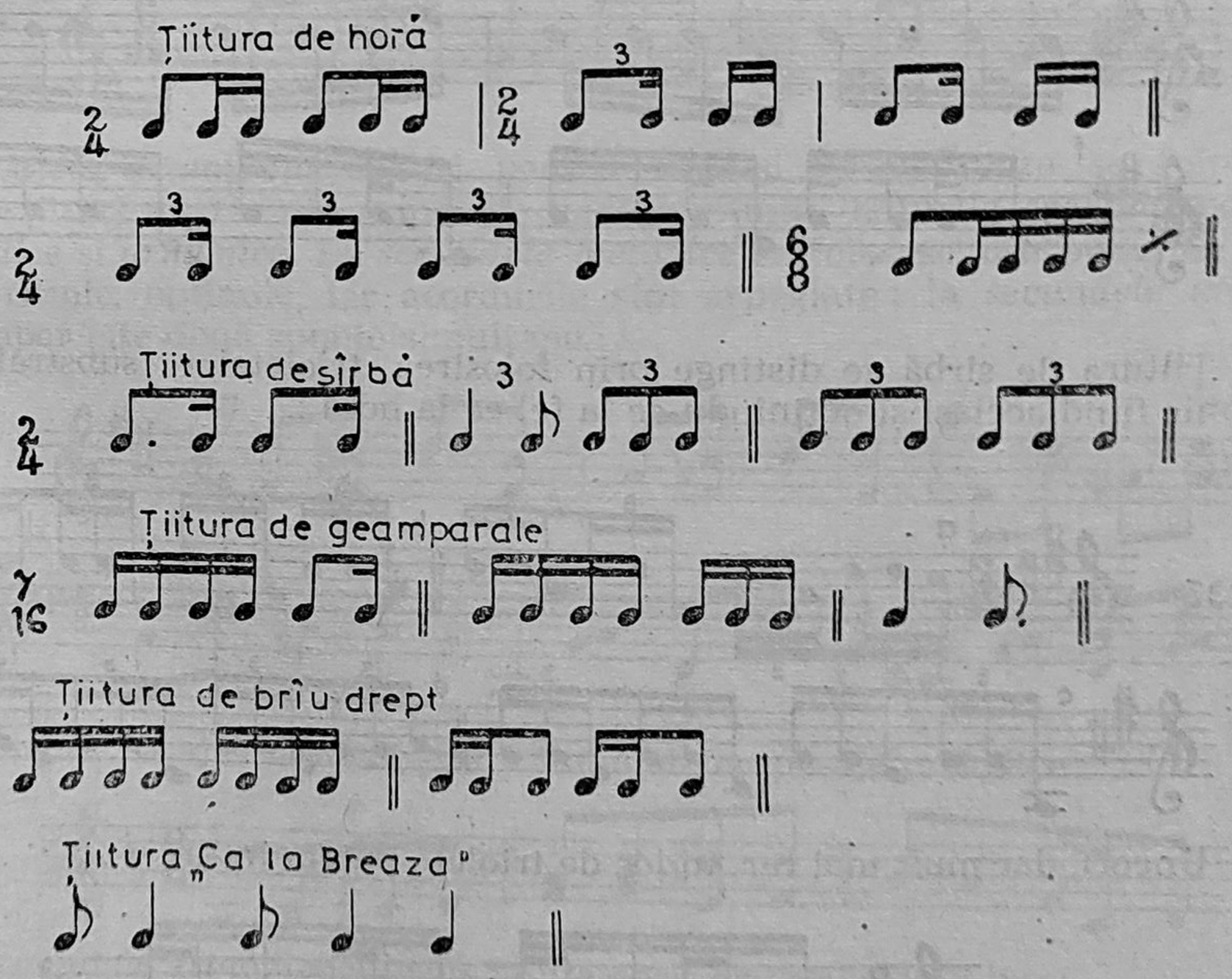
Polifonia și armonia lăutarilor folosită în Muntenia, Oltenia și Moldova. În Oltenia, formațiile lăutărești folosesc ca instrumente acompaniatoare *chitara, țambalul* și *cobza,* acestea din urmă tot mai rar, iar în ultimul timp *acordeonul.* Ultimele trei se folosesc și în Muntenia și Moldova, așa că rămîne specifică tarafurilor oltenești doar chitara. În urmă cu 30—40 ani, chitara folosea cel mai frecvent 4 corzi, acordate în *Re major.* Interpreta olteancă trăgea cu pana peste toate corzile deodată. Chiar cînd melodia modula și chitarista se plasa la înălțimea noii tonalități, călca cu degetele pe toate corzile deodată, așa încît se obținea tot un acord major, indiferent dacă melodia — sau fragmentul melodic — era majoră sau mi-

noră, diatonică sau cromatică. Acum 30 de ani, acordajele întîlnite puteau fi :

228 

Aceste triple sau cvadruple pedale, bazate pe acorduri complete sau incomplete, erau continuu utilizate după formula :

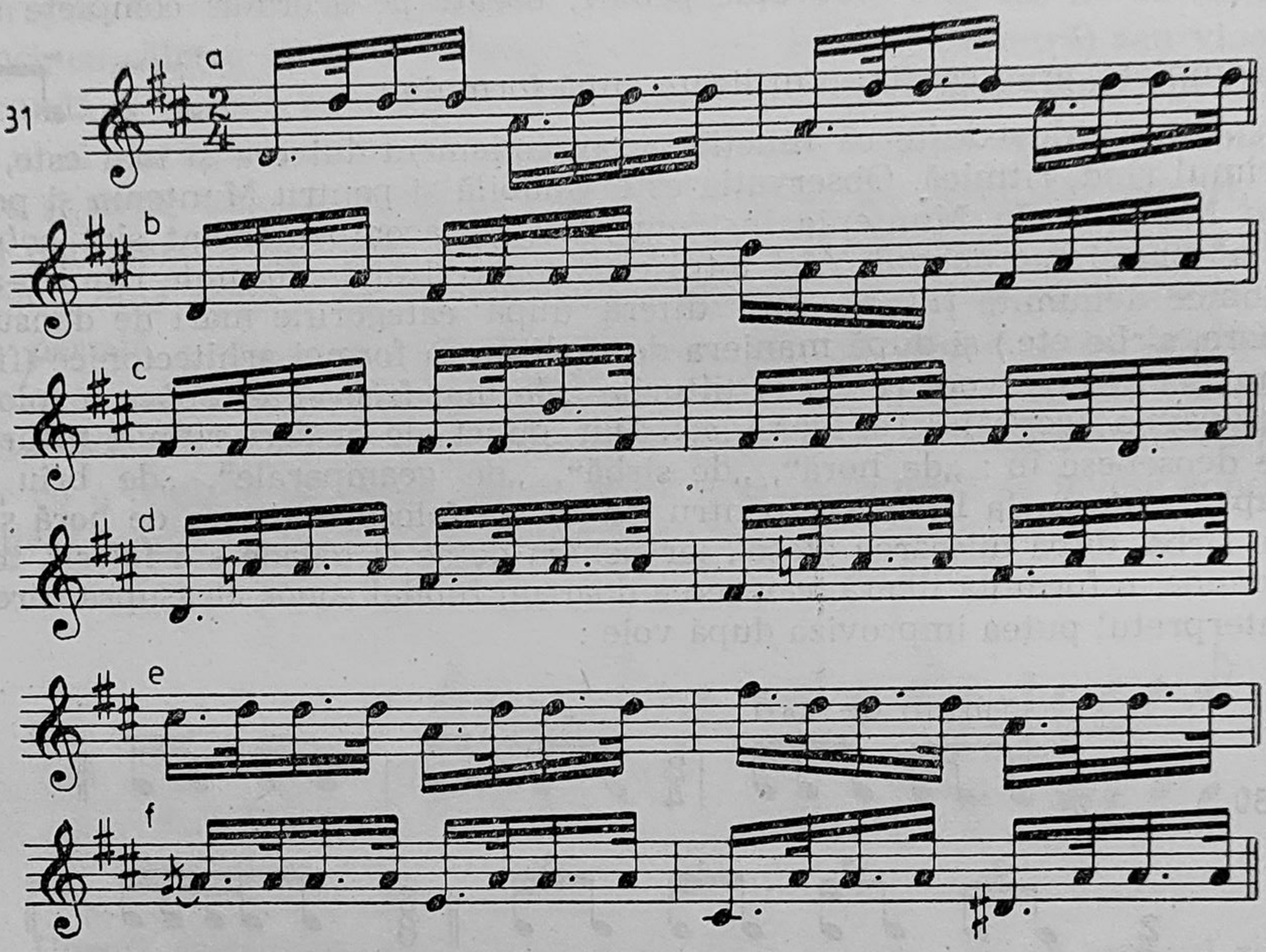
Aceasta dovedește că funcția acompaniamentului era și mai este, în primul rînd, ritmică. Observația este valabilă și pentru Muntenia și pentru Moldova. În Muntenia instrumentele de acompaniament sînt *cobza*, *țambalul* și *acordeonul*. Aici totul este concretizat în formule ritmico-armonice denumite *țiituri*, care diferă după categoriile mari de dansuri, (hore, sîrbe etc.) și după maniera de realizare a formei arhitectonice (fixă sau liberă). Ne vom referi la țiiturile cele mai frecvente. *Cobza* a folosit totdeauna acordajul *re, la, re, sol*. Din punct de vedere ritmic, țiiturile se deosebesc în : „de horă", „de sîrbă", „de geamparale", „de brîu pe șapte", „de ca la Breaza" ; pentru cîntece se folosește țiitura de horă sau de sîrbă, după mișcarea piesei, iar pentru doine și balade s-a folosit, totdeauna, o formulă liberă, care crea doar un fundal sonor, deasupra căreia interpretul putea improviza după voie :

230 

Țambalul, în practica lăutarilor de țară, folosește două categorii de țiituri : *ciocanul* și *secunda*. Diferența dintre cele două țiituri constă în faptul că „ciocanul" folosește valori de șaisprezecimi, este deci mai repede, pe cînd „secunda", care caută să imite pianul, folosește valori de optimi, prin arpegierea unor acorduri, sau cîntarea unor acorduri de cîte

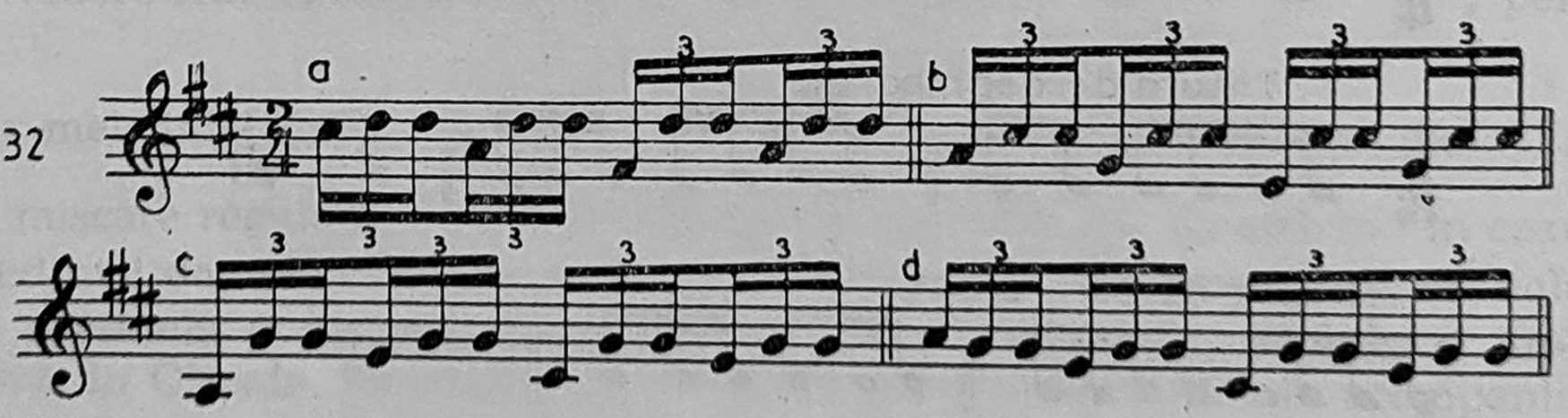
două sunete. La rîndul lor, țiiturile „ciocan“ se împart în : de horă, de sîrbă măruntă sau goană. Țiitura de horă folosește, ca și la cobză, din punct de vedere ritmic, valori de șaisprezecimi simple sau punctate. Pe această canava ritmică se plasează acordurile arpegiate. Este demn de reținut faptul că pedala se întîlnește și aici, ținută de mîna stîngă, pe cînd treptele acordurilor sînt date cu ciocănelul de la mîna dreaptă :

231



Țiitura de sîrbă se distinge prin folosirea trioletelor, substratul armonic fiind același și obținîndu-se la fel ca la horă :

232



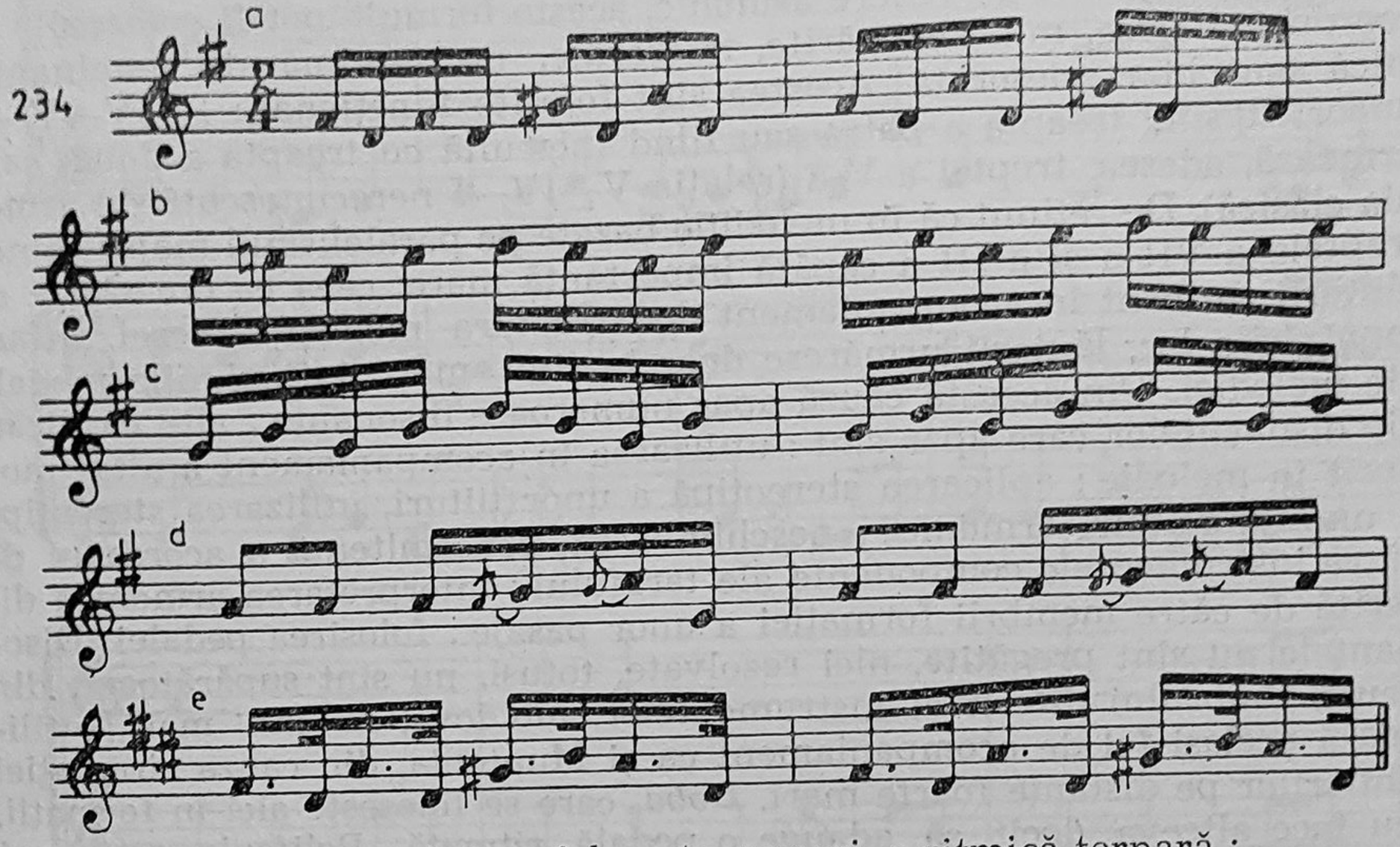
Uneori, dar mult mai rar, în loc de triolete putem întîlni :

233

Goana sau *țiitura măruntă* se folosește la piese de tipul doină, baladă sau cîntece *molto rubato*. Aici pedala este marcată oarecum prin folosirea egală a celor două ciocănele ; de asemenea, la *goană* se renunță la acor-

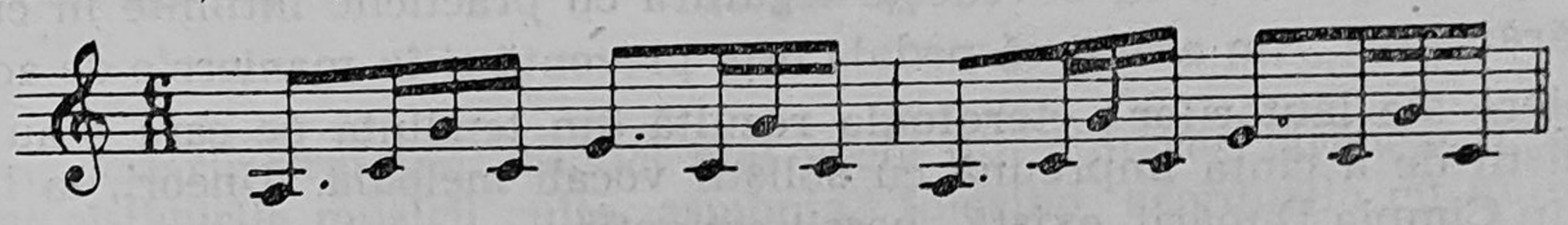
durile arpegiate, folosindu-se unele pasaje melodice mai scurte, sau, mai exact, umplînd intervalele dintre note cu trepte de pasaj sau cromatisme :

234



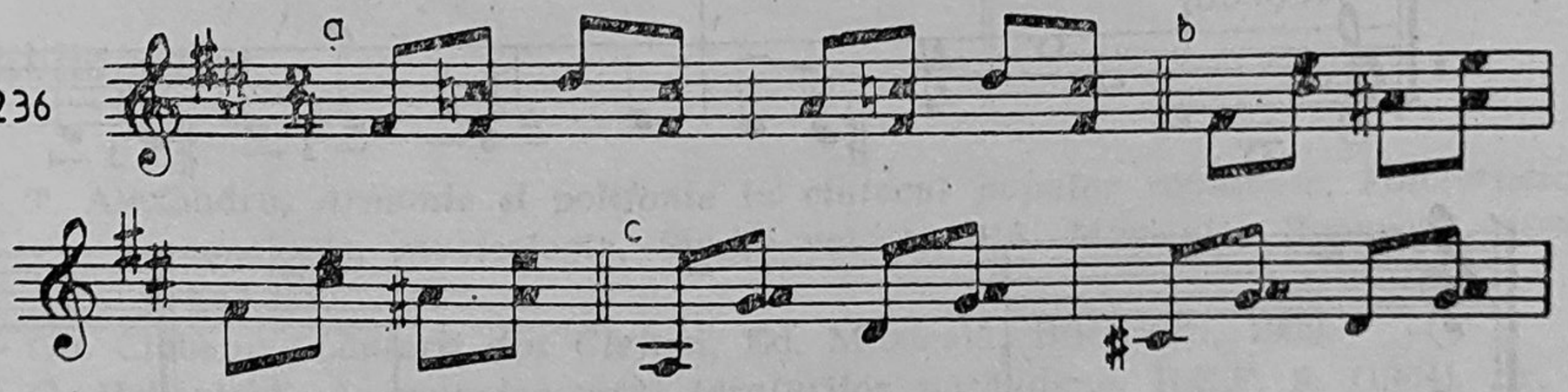
Sub influența orașului, se folosește, uneori, o ritmică ternară :

235



Pentru *Geamparale* ca și pentru *Brîu* și *Ca la Breaza* se folosesc unele țiituri aparte din punct de vedere ritmic. Țiiturile *secundă* pot fi *melodice* și *armonice*. La *secundele melodice* se folosesc, din punct de vedere ritmic, optimile, iar acordurile sînt arpegiate ; la *secundele armonice* apar cîte două sunete simultane :

236



Uneori, pasajele armonice sînt îmbinate cu pasaje melodice :

237

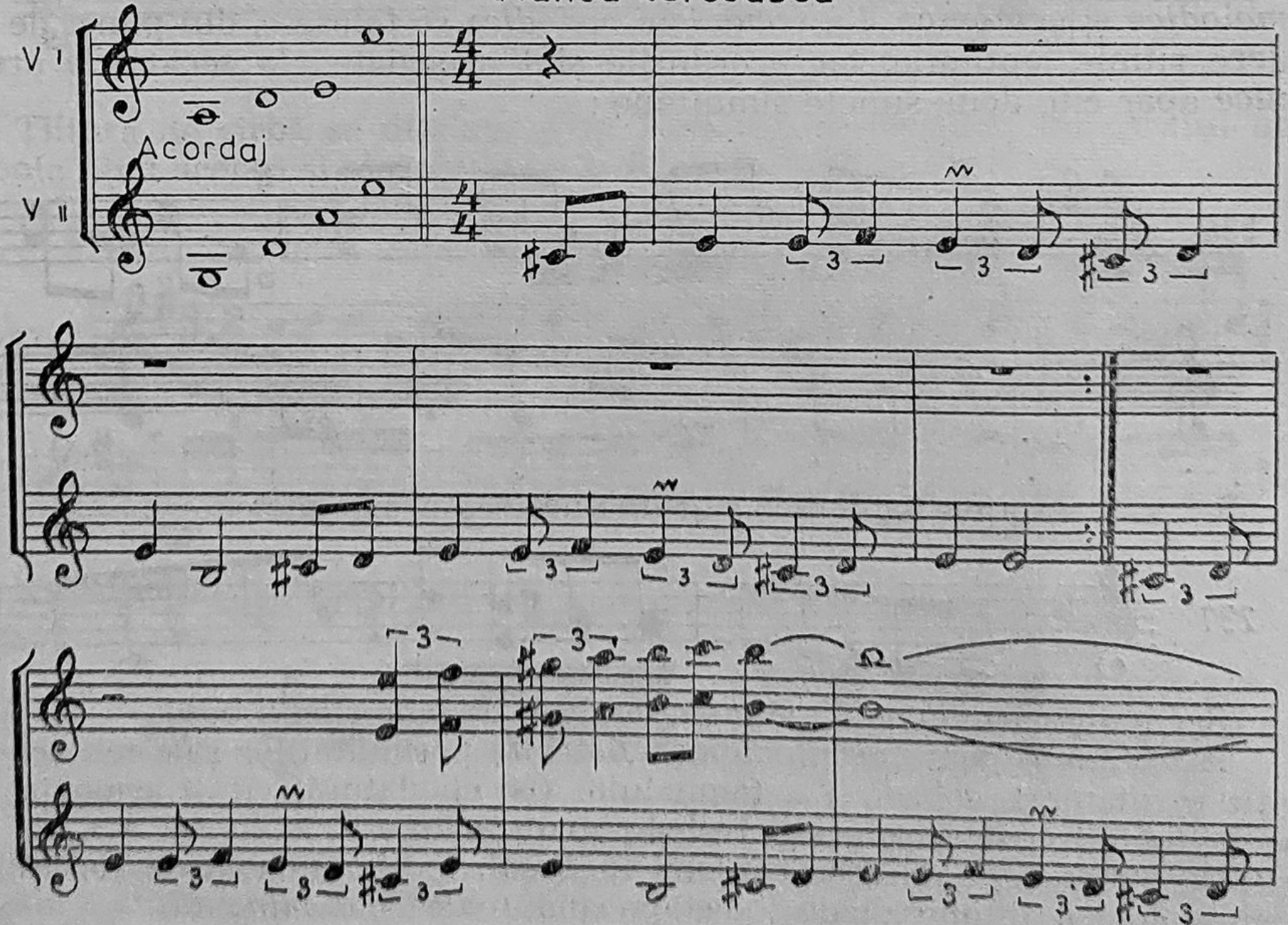
Secundele armonice nu sînt ținute decît de țambalagiii buni.

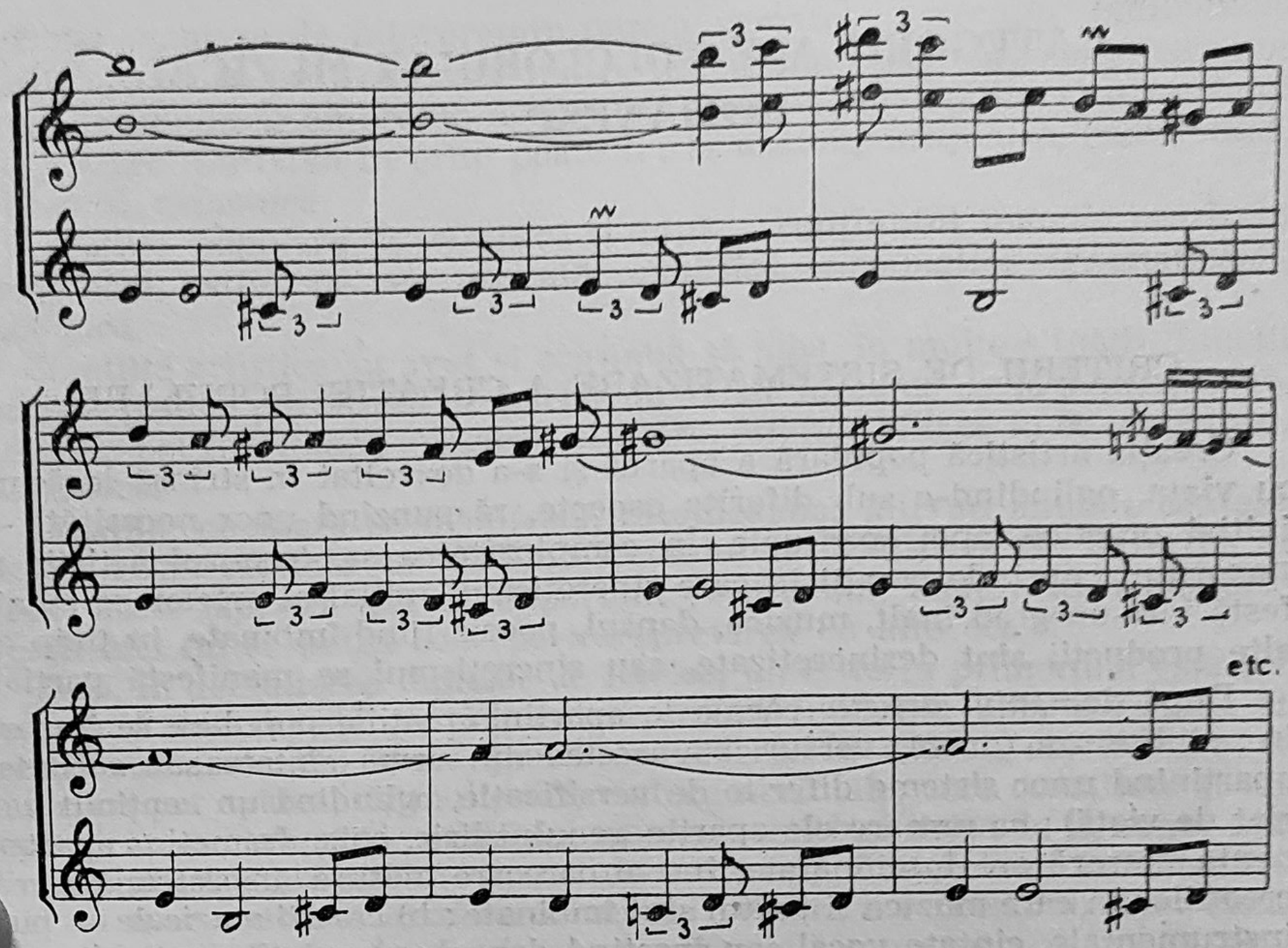
Acordeonul poate acompania — datorită posibilităților sale tehnice — atît în maniera cobzei și a țambalului (pe claviatură) cît și armonic, în care caz folosește acorduri de trei și patru sunete.

Ca instrument de acompaniament, *basul*, indiferent că este contrabas sau violoncel, intonează, de obicei, pe rînd, *tonica* și *dominanta*.

Toate țiiturile lăutărești, indiferent de instrumentul folosit, se concretizează în formule ritmico-armonice, pe care lăutarii le mînuiesc destul de liber. Din punct de vedere armonic, aceste formule pot fi construite pe acorduri majore, minore, mărite, micșorate, de septimă de dominantă, mică sau chiar micșorată. Acestea sînt folosite funcțional : I—IV—V—I, uneori lipsind treapta a patra sau fiind înlocuită cu treapta a doua, care urmează, adesea, treptei a V-a (relația V—IV—I nerecunoscută de armonia clasică). De reținut că în melodiile bazate pe paralelismul major-minor treptele a VII-a și a III-a capătă importanță mare, ceea ce dovedește că lăutarii țin cont în acompaniament de structura modală a piesei. În armonizările lor, lăutarii urmăresc doar în linii mari inflexiunile modale ale melodiei. Din această cauză apar numeroase disonanțe ; alte explicări ale disonanțelor care apar sînt : utilizarea în acompaniament a altui mod decît în melodie ; aplicarea stereotipă a unor țiituri, utilizarea stereotipă a unor înlănțuiri armonice ; neschimbarea concomitentă a acordului de către instrumentele componente ale tarafului ; interpretarea armonică diferită de către membrii formației a unor pasaje ; folosirea pedalei. Disonanțele nu sînt pregătite, nici rezolvate, totuși, nu sînt supărătoare, din cauza timbrului diferit al instrumentelor. Moldova, în linii mari, utilizează același fel de acompaniament ca și Muntenia, din cauza circulației lăutarilor pe distanțe foarte mari. *Doba*, care se folosește aici în formații, nu face altceva decît să adauge o pedală ritmată. Polifonia este mai puțin utilizată și ea dovedește legătura cu practicile întîlnite în cîntarea țărănească. Am arătat că pedala este prezentă și în manierele de acompaniere ale lăutarilor ; eterofonia rezultă din tendința pe care o au violoniștii de a cînta împreună cu soliștii vocali melodia. Uneori, la lăutarii din Cîmpia Dunării, există „bassii ostinati" :

Manea turcească





Deci, lăutarii, preluînd practici mai vechi din cîntarea țărănească, au adăugat cîștigurile muzicii culte, armonia, folosind acordurile cu multă libertate. Cercetările au arătat că armonia a evoluat atît în mediul țărănesc (Banat) cît și în cel lăutăresc.

Bibliografie

— T. Alexandru, *Armonie şi polifonie în cîntecul popular românesc, Folcloristică, organologie, muzicologie,* Studii vol. II, Ed. Muzicală, București, 1980, p. 22—116.

— Gh. Ciobanu, *Lăutarii din Clejani,* Ed. Muzicală, București, 1969.

— G. Habenicht, *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene,* R.E.F. 9, (1964), nr. 2, p. 159—173.

— P. Bențoiu, *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal,* Studii de muzicologie, I, Ed. Muzicală, București, 1965, p. 147—214.

— Tudor Jarda, *Tehnica intonării acordurilor la viola cu căluşul drept, comparativ cu cuplul vioară, contrabraci-violă la lăutarii din Transilvania.* Lucrări de muzicologie, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1979, p. 257—274.

— B. Bartók, *Rumanian Folk Music,* I, Instrumental melodies, Edited by Benjamin Suchoff, Martinus Nighoff, the Hague, 1967.

CATEGORII ALE FOLCLORULUI MUZICAL ROMÂNESC

CRITERII DE SISTEMATIZARE A CREAȚIEI POPULARE

Creația artistică populară a apărut și s-a dezvoltat în strînsă legătură cu viața, oglindind-o sub diferite aspecte, răspunzînd unor necesități — inițial practice, apoi spirituale. În complexitatea sa, tezaurul artistic al poporului cuprinde creații în care sincretismul inițial al artelor se manifestă într-un grad înalt, muzica, dansul, poezia fiind îmbinate, în timp ce alte producții sînt desincretizate, sau sincretismul se manifestă parțial.

După *domeniul artistic* căruia le aparțin, creațiile populare se împart în : a) *literare* (proză, versuri — acestea din urmă cîntate sau recitate, aparținînd unor sisteme diferite de versificație, oglindind un conținut variat de viață) ; ca urmare ele aparțin genului liric, epic, dramatic ; apartenența literară are însemnătate, într-o oarecare măsură, în sistematizarea creațiilor în care muzica și textul sînt îmbinate ; b) *creații muzicale* — pur instrumentale, cîntate vocal sau însoțind dansul ; c) *creații coregrafice* — care pot fi studiate sub aspect cinetic — de către coregrafi — sau al îmbinării cu muzica, adesea și cu poezia ; d) *creații dramatice*, în care muzica joacă un rol mai puțin însemnat.

S-a mai observat că anumite creații sînt interpretate numai de femei sau numai de bărbați : nu pot fi văzuți bărbați interpretînd unele creații legate de ritualul funebru ; în mod obișnuit, femeile nu cîntă la fluier ; există dansuri jucate numai de bărbați sau numai de femei. Majoritatea repertoriului este însă cultivat de ambele sexe. De asemenea, există creații practicate numai de copii sau de maturi, și în mijlocul acestora remarcîndu-se preferința pentru un anumit repertoriu.

Pe de altă parte, modul de cîștigare al existenței : păstorit, agricultură, pescărit (acolo unde este cazul) dă naștere unui repertoriu adecvat ; unele creații îndeplinesc, în primul rînd, o anumită funcție, altele, ca text, reflectă o anumită mentalitate generată de ocupație sau imaginile poetice oglindesc mediul în care oamenii trăiesc și muncesc. Deci, repertoriul poate fi relativ diferențiat și în acest mod : pe categorii de vîrstă (copii, tineri, maturi, bătrîni), pe categorii de sex (femei, bărbați) sau repertoriul cultivat de ambele sexe, pe categorii de profesiune.

Referindu-ne doar la creațiile muzicale, putem remarca diferențieri :

După modul de execuție : *vocale, instrumentale* și *vocal-instrumentale ;* dar nici acest criteriu nu este absolut ; melodii vocale, ca origine, pot fi cîntate instrumental, primind și unele caracteristici ce țin de tehnica de execuție instrumentală ; alte melodii de vădită origine instrumentală, structura muzicală oglindind posibilitățile tehnice ale instrumentului, pot primi text. Execuția vocal-instrumentală aparține, în general, lăutarilor, modul de îmbinare voce-instrument fiind diferit în mediul țărănesc și cel lăutăresc. Anumite categorii, aparținînd unor genuri, se execută însă numai vocal-instrumental.

După maniera de interpretare putem remarca : *execuția individuală* (solistică) sau *în grup ;* fiecare dintre aceste maniere, caracteristice unor genuri, punîndu-și amprenta asupra caracterului melodiilor și a modului de realizare. Cîntarea în grup poate fi : la *unison, antifonică, eterofonică, polifonică, armonică.*

Creațiile populare se clasifică și după **conținutul tematic muzical ;** menționăm, astfel, pe cea *lexicală, analitică, sistematică* (gramaticală), *tipologică.*

Creațiile artistice au avut și continuă să aibă, în multe situații, funcții precise : pentru purtătorul de folclor nu există ideea de „artă pentru artă". Funcțiile pot fi : *rituală,* (magică), *utilitară, estetică* (din ce în ce mai mult), *distractivă.*

Creațiile populare se manifestă, întotdeauna, într-un anumit context (aspect remarcat încă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea de Sulzer) ; în trecut acest fapt era atît de important pentru om, încît pentru anumite creații nici nu se putea concepe interpretarea cu alte ocazii.

Deci, în delimitarea faptelor de folclor, un criteriu primordial este cel de natură funcțională. Astfel, există creații integrate unor obiceiuri și creații autonome din acest punct de vedere. În cadrul obiceiurilor și muncilor pot apărea, de multe ori, cîntece nerituale, care constituie și un repertoriu specializat (de exemplu, cîntecele epice și lirice de la nuntă sau din cadrul unor obiceiuri și munci de peste an). Cîntecele cu caracter ritual nu apar niciodată în afara obiceiului pe care îl reprezintă, chiar dacă uneori funcția devine preponderent ceremonială sau spectaculară. Distingem, deci, pe de o parte un repertoriu aparținînd *ciclului familial* (integrat ciclului general al vieții, al vîrstelor) și, pe de altă parte, un repertoriu aparținînd *muncilor* și *obiceiurilor* de peste an.

În ciclul familial includem *repertoriul nupțial* și *repertoriul funebru.* Repertoriul muncilor și obiceiurilor de peste an constă din genuri și specii integrate obiceiurilor de *primăvară-vară* și *iarnă ;* generat de o ocupație străveche a poporului român, există și un repertoriu *păstoresc.*

Ciclul vieții omului cuprinde și repertorii specifice vîrstelor : al copiilor, al tinerilor, al vîrstnicilor (deși delimitările nu sînt stricte).

Alte categorii de creații nu sînt legate de prilejuri, dar sînt strîns legate de existența omului, reflectînd trăirile lui intime : *doina, cîntecul propriu-zis,* anumite *creații urbane.*

Un gen autonom, fără funcție rituală, dar necesitînd o ocazie (prezența unui public dispus să asculte), este *badala.* Printre manifestările complexe, vechi și cu caracter sincretic, necesitînd și anumite prilejuri, este *dansul.*

A. REPERTORIUL MUNCILOR ȘI OBICEIURILOR DE PESTE AN

SPECII MUZICALE FOLCLORICE INTEGRATE OBICEIURILOR DE PRIMĂVARĂ ȘI VARĂ

Numeroasele obiceiuri din ciclul de primăvară și vară marchează diferitele etape ale vieții rurale tradiționale, în care preocupările de bază sînt agricultura și creșterea animalelor. Ele păstrează, implicînd sau nu, manifestări artistice speciale, urme ale vechilor rituri de început de an nou[1], de fertilitate sau exprimă, într-o formă simbolică, bucuria pentru reînvierea naturii. Dacă astăzi aceste obiceiuri au o circulație restrînsă în cadrul zonelor folclorice, în trecut ele cunoșteau o arie mult mai largă de răspîndire, așa cum atestă unele informații, dintre care menționăm, în primul rînd, pe cele cuprinse în *Descriptio Moldaviae* de Dimitrie Cantemir ; aflăm, de pildă, că *Drăgaica* și *Călușarii* se practicau la începutul secolului al XVIII-lea și în Moldova, provincie în care astăzi nu se mai întîlnesc.

Unele dintre aceste obiceiuri sînt legate de o anumită dată *(Alimori, Cucii, Sîngeorzul, Armindeni, Călușul, Drăgaica* etc.), altele se practică în funcție de necesitățile producției, de desfășurarea muncilor agricole *(Paparuda, Scaloianul, Cununa)*. Cele mai multe dintre datini au o semnificație agrară : *Gurbanul, Alimori, Cucii, Plugarul* sau *Craiul nou* sau *Tînjaua, Lăzărelul, Paparuda, Scaloianul, Drăgaica, Cununa,* sau sînt legate de creșterea animalelor : *Arietul* sau *Ruptul sterpelor* sau *Sîmbra oilor ;* altele prezintă diverse semnificații : *Strigarea peste sat, Armindeni, Hăulitul, Homanul, Lioara, Călușul.*

Pe un plan mai general, cercetările moderne desprind, în desfășurarea unor rituri de fertilitate, reminiscențe ale unor mentalități arhaice existente la un popor de agricultori cum erau geto-dacii ; evoluția lumii vegetale era condiționată nu numai de matricea pămînteană, ci și de influența solară (8—156). Aceste îmbinări de atribuții ale forțelor cu caracter *chtonian* (pămîntean) și *celest* (solar) pot fi urmărite, de exemplu, la *Caloian* (care mai poartă în unele variante și denumirea de *„Tata Soarelui“)* sau la *Călușe* (aspectele legate de cultul soarelui, simbolizate de anumite mișcări ale dansatorilor, se îmbină cu cele de fertilitate).

Obiceiurile de primăvară și vară se transformă, de multe ori, în spectacole și petreceri populare, din care nu lipsesc muzica și jocul. Unele dintre ele, însă, păstrează *anumite melodii* cu sens ritual, ce sînt interpretate în momentele cele mai semnificative ale ceremonialului.

La acestea ne vom referi în continuare, pentru a marca locul și funcția muzicii în cadrul lor ; o descriere a tuturor celorlalte obiceiuri, neintrînd în sfera cursului nostru.

---

[1] La noi, ca și la alte popoare, Anul Nou coincidea, pînă nu de mult, cu începutul primăverii ; după o perioadă lungă, în care Anul Nou nu era același la diferitele popoare, în Europa Occidentală, oficial, începutul anului la 1 ianuarie se introduce abia în 1691, iar la noi abia în 1701.

Speciile folclorice muzicale sînt integrate obiceiurilor. 1) cu semnificație agrară : *Lăzărelul, Paparuda, Scaloianul, Drăgaica, Cununa de la seceriș ;* 2) cu semnificații diverse : *Hăulitul, Homanul, Lioara, Călușul.*

1) **Lazărul,** în ciuda identității onomastice, nu are vreo filiație cu personajele omonime ale calendarului ortodox, iar obiceiul însuși nu are vreo semnificație religioasă, chiar dacă, uneori, se practică în Sîmbăta Floriilor. Există și nepotrivire între datele cînd se practică obiceiul, în locurile care-l mai păstrează : pe lîngă Giurgiu, *Lăzărița* se face într-o zi de vineri a lunii aprilie, în sudul Teleormanului, *Lazăra* are loc în jurul datei de 1 martie, iar în Muscel sînt două sîmbete ale lui Lazăr. Suprapunerea obiceiului cu unele date din calendarul creștin reprezintă rezultatul unui compromis, prin care biserica ortodoxă a încercat să șteargă substratul „păgîn" al obiceiului și să-i dea o culoare presupus creștină. Prin forma de desfășurare, *Lazărul* prezintă unele asemănări cu *Colindul,* dar este practicat de fete, cu vîrste între 4—5 ani pînă la măritiș, care merg din casă-n casă, uneori însoțite de femei vîrstnice, îndrumătoare. *Fetele cîntă,* iar în unele locuri joacă și chiuie *pe o melodie anumită, ceremonială ; ele sînt îmbrăcate în alb și poartă o panglică roșie în păr.* La sfîrșitul cîntecului, ce conține și urări de bunăstare, primesc daruri din partea gospodarului. Denumirea obiceiului diferă : *Lazăr, Lazăra, Lăzărița, Lăzărică, Lăzărel* etc.

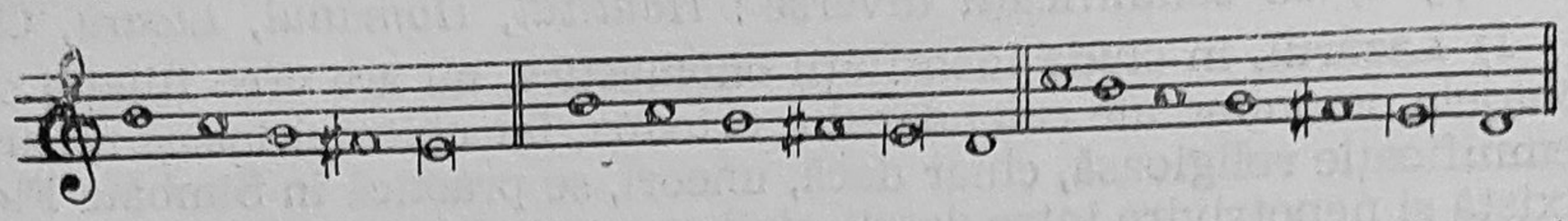
În cîntec apare un personaj — Lazăr — care pleacă la pădure să dea de mîncare oilor, însă aici cade din copac și moare ; fetele (surorile lui) îl găsesc, îl plîng și-l scaldă în lapte dulce, pe care apoi îl aruncă. Față de această pieire absurdă a eroului, apare paradoxală funcția augurală, de urare a obiceiului în ansamblul său. Cercetătorii acestui interesant obicei fac o paralelă între legenda lui Lazăr și miturile mediteraneene legate de fenomenul vegetației prin eroi sau zei agrari : Adonis la siro-fenicieni și greci, Attis la frigieni, Osiris la egipteni, Dumuzi la sumerieni, Tammuz la asiro-babilonieni. Lazărul constituie un fapt folcloric cu o geneză proprie, izvorît, probabil, dintr-o mentalitate analogă celei care a determinat apariția legendelor de tip adonic ; obiceiul apare indisolubil legat de ideea de fertilitate, care se manifestă în elementele funcționale, de conținut și structurale. El constituie, totodată, o dovadă a vechimii îndeletnicirilor agrare în spațiul carpato-pontic-dunărean. Concentrarea naturii eroului vegetațional, de la întreg regnul la plantele pe care le cultivă omul, oglindește un grad de cultură materială superior stadiului de vînătoare și păstorit nomad, pledînd pentru vechimea și stabilitatea ocupațiilor agrare la poporul respectiv[1].

Considerațiile de mai sus sînt legate de sensul originar al tematicii ; o dată cu emanciparea concepției despre mediul înconjurător și eliberarea de sub tutela magicului, acest obicei a rămas un prilej de urare și de distracție.

Cîntecul prezintă un vers de regulă octosilabic ; la sfîrșitul fiecărui vers se adaugă un refren trisilabic (celulă ternară, de obicei anapest), pe cuvîntul *Lazăre ;* plasat la terminația rîndului melodic, refrenul se desfășoară pe desen melodic descendent, ce se încheie, de obicei, pe sunetul fundamental al structurii sonore. Melodia evoluează pe un pentacord

[1] J. G. Frazer, *The Golden Bough...,* Londra, 1955, partea a IV-a, vol. I, pag. 231.

(uneori cu substrat tetratonic (vezi ex. 246), sau hexacord, ce se poate transforma, prin extensie, într-un mod de șapte sunete (de obicei eolian) :

239 

Ritmul este giusto-silabic, mai rar aksak ; de obicei, două formule succesive de peon 4, ce constituie osatura ritmică a rîndului melodic, alternează cu refrenul trisilabic, variabil ca ritm :

240

În cadrul formei arhitectonice, de tip binar, primul rînd melodic este plasat într-un registru mai acut, iar al doilea în registrul grav al scării. În cadrul obiceiului, practicat astăzi numai în sudul Munteniei (Teleorman, Giurgiu), melodia vocală este urmată de o suită de dansuri locale — *Ițele, Floricica.*

Paparuda se înscrie în complexul ceremonial apărut în scopul asigurării fertilității pămîntului, prin provocarea ploii, pentru obținerea unor recolte bogate. În riturile agrare *apa* are o semnificație majoră și o deosebită pondere, luînd în considerație faptul că ploaia constituie o condiție indispensabilă a creșterii plantelor ; apa condiționează menținerea vieții cît și satisfacerea unor necesități cotidiene ale omului. În concepția populară tradițională, apa, ca element cosmogonic, devine substanță magică prin excelență. Această calitate a sa apare cu intensitate în obiceiul paparudei.

Paparuda a fost consemnată încă de Dimitrie Cantemir[1] sub denumirea de *papalugă ;* termenului generalizat actual de *Paparudă*[2] i se adaugă și alte denumiri locale : *„papalugă“, „păpălugă“, „paparugă“, „păpărugă“, „băbălugă“, „băbăruță“, „mămăruță“, „dodoliță“, „dodoloaie“, „dodoloi“* etc. Cea mai mare frecvență a obiceiului este atestată în Muntenia (inclusiv Dobrogea), urmînd în ordine Moldova, Oltenia, Banatul și Transilvania Vestică.

În ceea ce privește structura ceremonialului, cercetătorii disting două categorii tipologice : în prima se întîlnesc, invariabil, cele două elemente — apa și paparuda — iar în cea de-a doua (mai puțin frecventă, asemănătoare cu tipul obiceiului la slavi), paparuda dispare ca personaj, locul ei fiind preluat de colectivitate, practicanții fiind femei, în special cele însărcinate (ca simbol al fertilității) ; primul tip, cel mai răspîndit la români, are ca personaj central un copil, o fată (sau o femeie), care se îmbracă în haine rupte și este împodobită de la mijloc în jos cu frunze (de salcie,

---

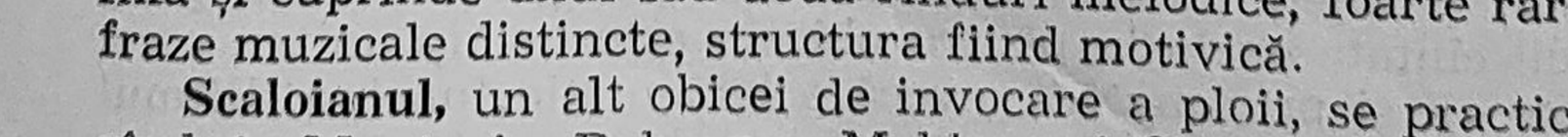
[1] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, Editura Tineretului, 1966, pag. 186 : „În vremea verii, cînd pămînturile sînt primejduite de secetă, oamenii de la țară îmbracă o copilă mai mică de zece ani cu o cămașă făcută din frunze de copaci și buruieni. Toate celelalte copile și copii de aceeași vîrstă o urmează și se duc jucînd și cîntînd prin împrejurimi, iar oriunde sosesc, babele au obicei de le toarnă apă rece în cap. Cîntecul pe care-l cîntă este alcătuit cam așa : *Papalugo ! sui-te la cer, deschide-i porțile, trimite de acolo ploaia aici, ca să crească bine secara, grîul...“.*

[2] Cuvîntul paparudă provine din neogreacă — *peperuda.*

fag, stejar, anin), înșirate pe ață sau cu rămurele de copac. Pe cap i se așază o coroană de verdeață sau este complet acoperită cu plante, pentru a nu i se vedea fața. Paparuda, astfel împodobită, merge prin sat condusă de un grup de aceeași categorie de vîrstă ; poate fi însoțită și numai de mama ei sau de femei mai bătrîne. Se umblă prin tot satul, fie numai pe uliți, fie intrîndu-se în fiecare curte ; aici paparuda joacă, *iar însoțitorii bat din palme cîntînd, uneori fiind acompaniați de cimpoi sau fluier ;* apoi gazda udă paparuda, gestul ei putînd fi repetat și de însoțitori. La rîndul ei, paparuda sare și-i stropește pe cei din jur cu apa care vine asupra ei, strigînd : „paparugă“ sau „paparudă“ sau „paparuda, ploile să vină“. După terminarea jocului și cîntecului, gazda oferă daruri în bani, grîu, colaci sau alte alimente ; la sfîrșit, darurile sînt împărțite și urmează o masă la care sînt invitați toți locuitorii satului sau numai tinerii. În unele cazuri, grupul care umblă prin sat udă pe oricine întîlnește în cale, în special pe femeile însărcinate, cîntînd cîntecul paparudei, iar în alte cazuri obiceiul paparudei se desfășoară numai în jurul fîntînilor sau numai de către femei (acestea sînt personaje centrale în majoritatea cultelor agrare).

Obiceiul paparudei era practicat atît preventiv (la date fixe sau nedefinite) într-una din zilele aflate în perioada de la mijlocul lui aprilie pînă la începutul lui iunie, cît și în timpul secetei. Partea centrală a ceremonialului paparudei, ce răspunde scopului practicării ei, implică ritul manual și cel oral — stropitul cu apă și cîntecul dublat de joc — manifestări ce se desfășoară simultan.

Melodiile paparudei diferă de la o zonă la alta și sînt în concordanță cu caracterul jocului. Cîntecele încep, de obicei, prin cuvîntul „paparuda“ (sau variantele sale zonale) și reluarea ultimelor două silabe ale acestuia, creîndu-se un joc de cuvinte specific folclorului copiilor. În continuare, atît dimensiunea versului, cît și lungimea rîndului melodic, urmează modelul enunțat inițial. Tiparului hexasilabic îi corespunde, de regulă, o organizare ritmică, în care durata cuvîntului „paparudă“ este egală cu a reluării sale trunchiate, „rudă“ :



În unele melodii, cele două unități ritmice au o durată de două ori mai mare, pentru că dansul are o dsfășurare mai lentă. Alteori, toate silabele versului hexasilabic au o durată egală, corespunzătoare optimii. Pe lîngă seriile de 6 silabe, există și serii de 8 silabe ; ritmul este, în ambele cazuri *giusto-silabic.*

Structurile sonore au un număr redus de sunete, de la *tritonii,* cu sau fără *pieni,* pînă la *pentacordii* sau *hexacordii.* Cînd textul se adaptează unor melodii de cîntec propriu-zis, structurile sonore se amplifică pînă la moduri de șapte sunete (1, p 205). Ritmului măsurat de dans îi corespunde o melodică fără ornamente, cu un caracter silabic. Forma arhitectonică este fixă și cuprinde unul sau două rînduri melodice, foarte rar trei sau patru fraze muzicale distincte, structura fiind motivică.

Scaloianul, un alt obicei de invocare a ploii, se practica, pînă de curînd, în Muntenia, Dobrogea, Moldova și Oltenia, de către copii, pe timp de secetă. Poartă diferite denumiri : *Scaloian, Caloian, Iene, Chelogaș*

(Iaşi), *Momîie* (Vrancea), *Mumuliţă de ploiţă* (Teleorman), *Muma ploii* (Oltenia). Obiceiul se concentrează în jurul unei păpuşi din lut (humă, argilă), de o dimensiune pînă la 50 cm, confecţionată de către copii, băieţi şi fete. Pregătit ca pentru înmormîntare, Scaloianul este bocit, dus cu un alai asemănător celui funebru şi aruncat în apă. Uneori este îngropat lîngă fîntînă, iar alteori în lanul de grîu, după care, la un anumit interval de timp, este „înecat" în apă. De remarcat este că în multe locuri se respecta rînduiala tradiţională a ceremonialului de înmormîntare, iar faptul că uneori Scaloianul era mai întîi îngropat în lanul de grîu, accentuează semnificaţia agrară a obiceiului.

În Muntenia Sudică şi Oltenia se confecţionau 2 pînă la 9 păpuşi din lut, reprezentînd pe *tatăl soarelui* şi *muma ploii :*

„Aoleo, crăiţă, crăiţă
Tatăl soarelui a murit,
Muma ploii a înviat,
Dă-ne şi nouă ploiţă,
Deschideţi portiţele,
Să curgă ploiţele."

(Vîrtoapele, Muntenia)

Obiceiul se practica de către copii, din motive rituale precise, analoge practicării colindelor sau căluşului de către ceata de flăcăi ; întreaga colectivitate era însă, interesată de obicei, iar maturii vegheau cu grijă la transmiterea lui (7, p. 111).

Din punct de vedere muzical, Scaloianul se adaptează, în general, melodiilor de bocet din zona respectivă. De pildă, în Muntenia şi Dobrogea, unde bocetului îi este specifică „proza cîntată", melodia scaloianului îmbracă forme aproape identice cu ale acestuia : lamentaţia funebră se desfăşoară, nestingherită de anumite tipare fixe, în rînduri melodice inegale ca dimensiune, pe formule specifice de recitativ melodic şi recto-tono ; modul este un *frigian*, în care se simte alternanţa major-minor, ca o prelungire a substratului pentatonic (vezi ex. 249).

Alte melodii sînt incantaţii arhaice, pe un număr mai redus de sunete şi cu forme constînd din 2—3 rînduri melodice asemănătoare între ele, ceea ce ar corespunde unui tip arhitectonic primar sau binar.

Un obicei ce se desfăşoară în luna aprilie, asemănător ca funcţionalitate cu Scaloianul, dar diferit de acesta, pentru că în unele locuri se practică amîndouă, este *Sulul ;* a fost atestat în sudul Munteniei, pe valea Mostiştei şi constă din confecţionarea unei păpuşi pe cadrul unui obiect de la războiul de ţesut (sul). După ce este împodobit, sulul este purtat, către seară, spre un lan de grîu, de către un grup de fete, care-i cîntă o melodie rituală ; ajunse acolo, fetele joacă în jurul său pe o melodie de dans neocazional, după care se înapoiază cu sulul în sat. A doua zi (de obicei o zi de joi) se repetă ceremonialul, adăugîndu-se şi unele secvenţe noi : udatul cu apă, suita de jocuri, masa finală.

Cercetătorii disting, în cadrul acestui obicei, trei categorii de melodii : rituale propriu-zise (vocale), melodii de joc ritualizate (Bumbacul, Raţa, Alunelul, Ceasul) şi unele melodii neocazionale pasagere. Primul grup cuprinde melodii cîntate exclusiv pentru obicei ; este un tip unitar, care, atît prin cuvinte cît şi prin muzică, evocă o lamentaţie funebră. Ritmul este parlando-rubato, iar desfăşurarea strofei melodice relevă alternanţa major-minor.

Un moment important din cadrul sărbătorilor de vară, ce marchează maturizarea recoltei, este *Drăgaica.* În *Descrierea Moldovei,* Dimitrie Cantemir o prezintă ca pe un joc ce se făcea de Sînziene. Fetele din sat alegeau pe cea mai frumoasă și cea mai voinică pe care o numeau Drăgaică, o duceau cu alai la cîmp, o împodobeau cu cunună de spice și-i dădeau cheile hambarelor; de la cîmp se întorceau în sat cîntînd și dansînd.

Și în Transilvania, de Sînziene, fetele împleteau în cîmp coronițe de flori, pe care le aduceau acasă cîntînd, le aruncau peste case sau le puneau la streașină ; sensul datinii era augural, legat de bunăstarea casei și viitorul fericit al fetelor.

Drăgaica persistă astăzi doar în cîteva locuri din sudul Munteniei. În Teleorman, unde se mai practică în ziua de 24 iunie, obiceiul se desfășoară sub forma unui spectacol (5, p. 276), prezentat la casele gospodarilor de către un grup de fete (între 14 și 19 ani), îmbrăcate în costume speciale. Obiceiul este precedat de pregătiri anume, care durează chiar cîteva săptămîni, timp în care se stabilesc : „mireasa“ (Drăgaica) și „mirele“ (Drăgan, Drăgăicoi, Băiețoi). Prin sat, alaiul este însoțit de „stegar“ (un copil poartă un steag de care se prind spice, usturoi, pelin, flori de drăgaică, ce aveau în trecut o semnificație magică), de „fluierar“ (cîntecul și jocul sînt acompaniate de fluier, cimpoi sau clarinet) și, uneori, de toboșar. Grupul de fete, de obicei în număr de șase, inclusiv Drăgaica și Drăgăicoi, colindă și prin alte localități (de pildă, de la Beiu la Alexandria — peste 20 km).

Cîntecul ritual de Drăgaică este urmat, în formă de suită, de melodii de joc, ce pot căpăta stabilitate în cadrul obiceiului : *Brîu* și *Ciamparale* sau *Cîrligu* și *Floricica* (în satul Brînceni) sau *Băluța* și *Floricica* (în satul Beiu) sau *Buceacul* (Poroschia). Caracteristic pentru melodia vocală a Drăgăicii este, în primul rînd, ritmul, ce se bazează pe repetarea identică a aceleiași formule, proprii sistemului aksak ; mai rar, formula aksakului poate fi și astfel . Materialul sonor este alcătuit din structuri *pentatonice,* cu sau fără *pieni, pentacordii* sau *hexacordii diatonice* și, uneori, din *moduri cromatice* (mai frecvente în sudul țării), între care se impune cromaticul 1^1 ; forma este strofică.

Din datele culese pînă în prezent, reiese că folclorul nostru nu cunoaște obiceiuri pentru începutul secerișului, cum ar fi, de exemplu, obiceiul primului snop la germani (7, p. 111). Se pare că un astfel de obicei a fost Drăgaica, în varianta amintită de Dimitrie Cantemir. Pentru terminarea secerișului există însă un obicei cu o mare răspîndire și de o mare amploare și vitalitate, în special în sudul, centrul și nord-estul Transilvaniei ; se numește *Cununa* — (nordul Transilvaniei), *Buzdugan* (Făgăraș), *Peană* (Alba), *Iepure* (Muntenia și Moldova) — după forma care i se dă mănunchiului de spice pe care secerătorii îl duc, în alai, la casa gospodarului.

---

[1] Ciobanu, Gheorghe, *Modurile cromatice în muzica populară românească,* Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, București, Editura Muzicală, 1979, pag. 75.

Cununa — termen generalizat — are la bază, pe plan social, într-ajutorarea în muncă, prin așa-zisa clacă. Pentru clacă, participanții se îmbrăcau în haine de sărbătoare și plecau la muncă cu chiote și însoțiți de cîntecul lăutarilor ; pînă la terminarea seceratului, cînd se confecționa cununa, munca se desfășura după rînduiala tradițională a locului respectiv. *Cununa* sau *Buzduganul* se făceau din cele mai frumoase spice, alese pe ultima porțiune a lanului ; spre casa gospodarului, Buzduganul (în Făgăraș) era dus de un flăcău, iar cununa sau cununile — uneori se făceau două — în nordul Transilvaniei erau purtate de fete ; în Țara Moților fata se numea mireasă. *Pe tot drumul, fetele cîntau cîntecul cununii.* În sat și la casa gospodarului cununa era udată, apoi, după ce se înconjura de trei ori masa cu bucate, era predată gospodinei, care o punea într-un anumit loc (în grindă, în pod, la oglindă) ; în Năsăud, după înconjurarea mesei, fetele se așezau cu spatele la intrare și spuneau urarea cununei.

Se pare că obiceiul a fost inițial o practică empirică de selecționare a semințelor ; grîul din cunună se treiera aparte și se amesteca în sămînța anului viitor, avînd menirea de a fertiliza magic viitoarea recoltă ; în unele locuri grîul din cunună era folosit ca leac, iar în alte părți (Maramureș) spicele din cunună erau împletite în cununile de căsătorie.

În poezia cîntecului din sudul Transilvaniei, apare motivul fabulos, în care sora soarelui își dispută întîietatea cu sora vîntului, substanța mitică fiind evidentă :

„Dealul Mohului,
Umbra snopului,
Cine se umbrea
Și se sfătuia ?

Sora soarelui
Și cu-a boarelui.
Ele se umbrea
Și se sfătuia,
Care e mai mare“...

(Drăguș, Făgăraș)

În cîntecul de cunună din nordul Ardealului lipsește acest motiv, tematica fiind o descriere a procesului muncii :

„Dimineața ne-am sculat,
Pe obraz că ne-am spălat,
Secere-n mînă-am luat
Și la ho' de-am alergat.

(Șanț, Năsăud)

Textele unor cîntece, culese în trecut, sînt mărturii ale situației sociale din feudalism și capitalism :

„Tu soare rotund,
Treci dealul curînd
Și nu te-or blestemare
Și nu te-or chemare
Robii cîmpiilor,
Iobagii domniilor.

(cules de T. T. Burada la Rășinari, în 1880)

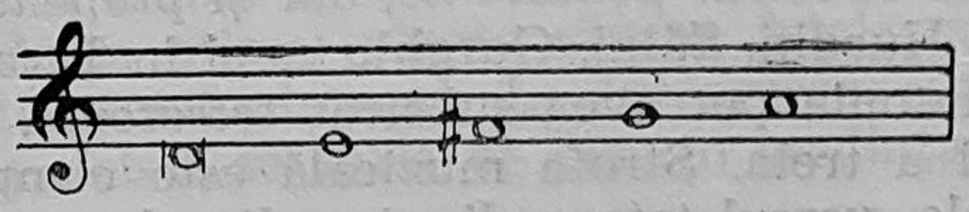
În condițiile agriculturii socialiste, satele din Năsăud, de pildă, au integrat obiceiul cununii în petrecerea organizată de cooperativa agricolă de producție la terminarea secerișului.

Ceremonialul cununii cuprinde unele elemente comune cu ceremonialul nupțial — udatul, înconjuratul mesei, aceleași mîncăruri tradiționale, denumiri comune ale cîntecului ritual : gogea cununii — gogea miresii, tarostea cununii. Mai mult decît atît, în unele zone (Năsăud, Hunedoara) nu numai denumirea, dar și melodia cîntecelor cununii și miresii sînt identice. La baza acestor elemente comune este apropierea ce se făcea în mentalitatea patriarhală între fertilitate și fecunditate, apropiere pe care am remarcat-o și în funcționalitatea altor obiceiuri agrare.

Din punct de vedere muzical, există mai multe tipuri melodice.

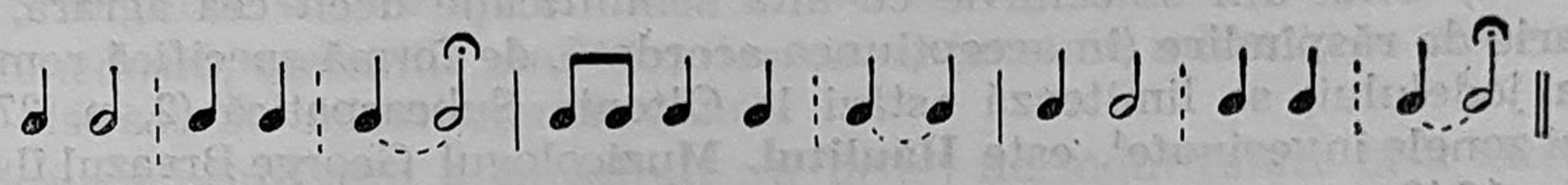
— În sudul Transilvaniei (Făgăraș), strofa melodică fixă este compusă din trei rînduri melodice diferite (A B C), iar structura sonoră este pentacordică :

242



Cezura se realizează după primul rînd melodic, iar cadența finală se face pe treapta întîia. Versul se așterne pe un tipar *hexasilabic,* iar ritmul se prezintă stabil, pe următoarea schemă caracteristică :

243



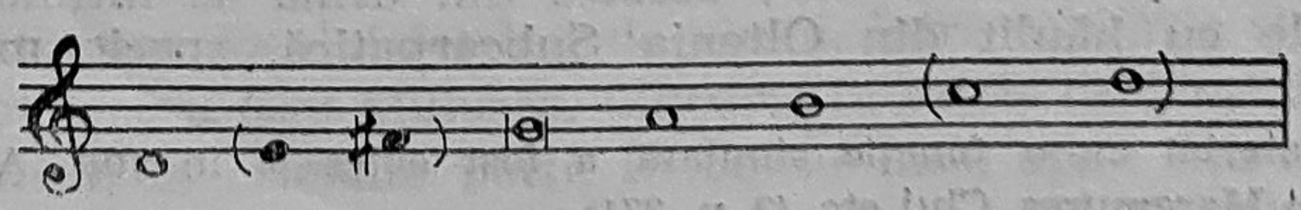
Trăsăturile structurale, în ansamblu, ca și caracterul solemn al interpretării, încadrează aceste melodii într-unul din cele mai arhaice tipuri melodice ale folclorului muzical românesc.

— Tot în sudul Transilvaniei (Hunedoara) se întîlnește un tip melodic aproape identic cu cîntecul miresii din aceeași zonă. Materialul sonor este mai bogat (*hexacord* cu treapta a patra uneori instabilă în sens ascendent), versul este *octosilabic,* ritmul acomodat mersului ceremonios, iar forma se amplifică la patru rînduri melodice (ABCB).

Cîntecele cununii din nord-vestul Transilvaniei au formă arhiteotonică mai simplă, care se reduce la unul (AA) sau două rînduri melodice diferite (AB) ; versul este întotdeauna pe *tipar octosilabic.* Tipurile melodice se diferențiază după scări, formule melodice, locul cezurilor.

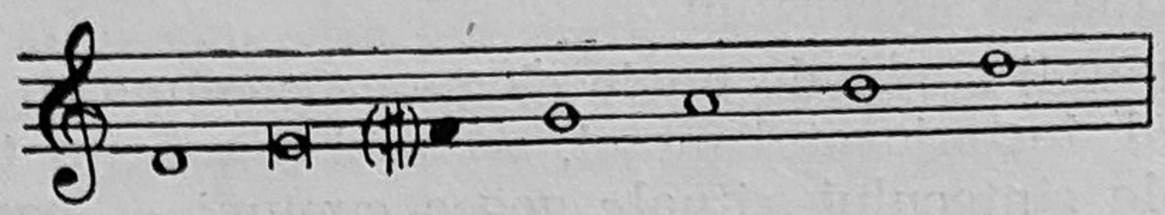
— În partea de răsărit a Năsăudului, cea mai frecventă structură sonoră este *tricordia,* în jurul căreia se concentrează melodica și în cazul cînd materialul sonor este mai amplu :

244



Sunetul aflat la cvarta inferioară *(re)* apare frecvent ca treaptă de sprijin pentru fundamentală. Deși adecvată execuției colective și mersului ceremonios, ritmica permite o ornamentare amplă, care se întinde și pe durata mai multor timpi.

— În vestul și sudul Năsăudului predomină scările cu patru sunete (tetratonii) :



Funcțiile din scările de mai sus se conturează diferit. Melodiile au un caracter silabic și evoluează într-o mișcare adaptată mersului specific, ca și în cîntecul cununii din Cîmpia Transilvaniei unde uneori, în finalul strofei melodice, apare *apocopa dublă*. Modurile pot fi și *pentatonice* sau cu substrat pentatonic.

— Melodii cu substrat *pentatonic*, dar și *prepentatonic*, se întîlnesc și în alte zone ; în Huedin, Sălaj, Gurghiu ca și în Țara Moților, *pentacordul minor* sau pentatonia pot avea substrat *tetratonic*, iar cadențele sînt pe treptele întîi și a treia. Strofa muzicală este compusă din trei rînduri înrudite între ele, versul tetrapodic, iar ritmul este cumulativ și adecvat în grade diferite execuției colective și pașilor din mersul ceremonial.

Alte cîntece ale cununii prezintă trăsături structurale proprii cîntecelor propriu-zise sau cîntecelor vocale de joc din zonele respective.

2) Unul din obiceiurile cu altă semnificație decît cea agrară, a cărui arie de răspîndire (în accepțiunea acordată, de formă specifică românească a jodelului) se limitează astăzi la Oltenia Subcarpatică (2, p. 371—385) și zonele învecinate[1], este **Hăulitul.** Muzicologul George Breazul îl definea, în 1943, ca un *străvechi obicei de primăvară*, aflat în practica copiilor, constînd, din punct de vedere muzical, din „cîteva sunete, primele pe care le produce coloana de aer închisă într-un tub acustic"[2]. Sub denumirile „ăulit", „hăulit", „aulit", „ălăuit", „agugulit", se înțeleg atît *chiotul* care se situează la granița dintre vorbire și muzică, cît și *hăulitul propriu-zis*, (înrudit cu jodelul alpin[3]) — manifestări ale bucuriei cu care copiii și tinerii întîmpină primăvara ; obiceiul se manifestă mai ales în mediul pastoral (2, p. 381).

Una dintre trăsăturile care definesc *Hăulitul* ca specie muzicală aparte este emisiunea sa vocală caracteristică, prin alternanța repetată a registrului de piept cu cel de cap, prin sunete „sughițate" (întîlnite uneori și în doină) sau plasate direct în acut. În hăulitul propriu-zis sînt frecvente scările formate din trei sunete de bază — armonicele 3, 4, 5 sau 4, 5, 6 (mai rar 4, 5, 7) ; lipsind uneori armonicul 5, apare *bitonia* care este și intervalul cel mai stabil. Alături de aceste intervale ale scării acustice, materialul sonor prezintă tipuri *prepentatonice* și *oligocordice : bicordie, bitonie, tritonie, tetratonie ;* acestea din urmă se întîlnesc mai ales în cîntecele cu hăulit din Oltenia Subcarpatică, specie muzicală aparte.

---

[1] Material cu o funcție similară a fost cules și în jud. Argeș, Teleorman, Prahova, Maramureș, Cluj etc. (2, p. 371).

[2] Breazul, George, *Patrium Carmen*, Craiova, Scrisul Românesc, 1943, pag. 133.

[3] Wiora, Walter — Jodeln, *Die Muzik in Geschichte und Gegenwart*, vol. VII, Basel, 1949 ; Brăiloiu, Constantin, *A propos du jodel*, în Opere, vol. V, București, Editura Muzicală, 1981.

Ritmul este constituit din formule simple înrudite între ele, predominînd *anapestul* combinat cu *piricul* și uneori, cu *ionicul minor*. Forma liberă, cu structură motivică, are, de obicei, două secțiuni : prima este hăulitul propriu-zis, constînd din repetarea variată a unuia sau a două motive ; a doua este compusă dintr-un sunet prelung emis în falset, urmat de un glissando descendent.

În Oltenia, *Hăulitul* este integrat și altor genuri : în unele cîntece propriu-zise apare ca refren, iar în unele doine se intercalează între strofele melodice ; fiind astăzi pe cale de dispariție, hăulitul propriu-zis pătrunde tot mai mult în genurile mai sus menționate, ca și în cîntecul modern și nou pe ritm de joc.

— Cîntecul ritual are o funcție și un loc precis și la **Homan,** (Oltenia), obicei care în Hunedoara se numește **Popelnic.** Fetele, însoțite de băieți, se duc la cîmp sau pe un deal apropiat de sat pentru a căuta buruieni și, îndeosebi, homan sau popelnic ; obiceiul mai cuprinde confecționarea unor obiecte de uz casnic, mai ales a furcilor, de către feciori, jocul în jurul focului. La rădăcina primei plante săpate, fetele pun puțină pîine și sare ; aici este interpretat cîntecul. La întoarcerea acasă, cu apa în care au fiert buruiana, fetele se spală pe cap, în credința că le va crește părul bogat.

În Oltenia sînt două tipuri melodice : primul tip cuprinde melodii în stil recitativ, cu versurile inegale și cu durate ale silabelor în care predomină optimea ; în al doilea tip, valorile sînt mari, iar versul este izometric. Structurile sonore ale ambelor tipuri sînt *prepentatonice.*

În Hunedoara, melodiile sînt identice cu cîntece ale miresii, cu cîntece propriu-zise sau au un caracter de dans.

— Sosirea primăverii a constituit un prilej de manifestare și a altor obiceiuri, care includ o muzică anume ; dintre acestea se pot menționa : obiceiul practicat de copii în Oltenia pe *ziua de 9 martie* (ca o invocație pentru venirea căldurii), obiceiul **De-a-n tîrg** cunoscut în sudul Banatului, „*Toconelele*“ din Oltenia și Banatul de Vest (la origine rit agrar, contaminat ulterior cu elemente creștine — 1, p. 215).

— În Bihor (în localități din jurul orașului Dr. Petru Groza), un evident caracter ceremonial îl are **Lioara,** obicei practicat de fete și, uneori, de neveste tinere. Cîte două participante se prind între ele de mîini sau de o feleagă, *formează un șir ce se deplasează înainte în pași ceremonioși și cîntă Lioara ;* se opresc în anumite locuri și momente, pentru trecerea perechilor din urmă pe sub feleaga ridicată (ca un „pod“ sau ca o „poartă“) de perechea (sau perechile) din față. Jocul începe, de obicei, în cimitir, apoi se deplasează pe uliție și pe cîmp, antrenînd în el și feciori și creînd un spectacol sărbătoresc, al cărui public este întregul sat.

Textul cîntecului din acest joc ceremonial aduce motive tematice strîns legate de desfășurarea jocului fetelor, de vîrstă, între copilărie și adolescență, numit tot *Lioara* (sau Milioara, Lilioara) în satele de lîngă Beiuș și *La noi mai puține*, în celelalte părți. În obicei însă, apar, într-o liberă înlănțuire și alte teme, ce nu sînt strîns legate, în conținutul lor, de modul de desfășurare a jocului ceremonial. Oricare ar fi însă aceste teme, ele primesc întotdeauna marca unei formule de adresare care, prin repetare, derivă frecvent într-un refren,

„Lioară, lioară,
Flori de milioară (lilioară, mnerioară, tămîioară)“

sau

„Lioară, lioară
Ce flori de lioară (mioară, vioară etc.)“

ce aduce denumirea unor flori de primăvară, amintind de refrenele colindelor de fată: *Liliană, fată dalbă; Lilioară trandafir; Luminioară ochiț negri* etc.

Așa cum se manifestă astăzi, cît și din relatările informatorilor („Lioara e o distracție“), obiceiul Lioarei relevă o funcție distractivă. Dar alte elemente, și o consemnare folclorică mai veche[1], dezvăluie o semnificație mai ascunsă — strînsa legătură a jocului cu obiceiul însurățirii:

„Vină și-ț aleji
Care ție-ț' place!
— Zîc că mie-m' place...
Surata dîncoace“... (3, p. 156)

Față de cele mai multe locuri, unde jocul cu cîntec propriu — din acest obicei ce promovează sentimentul de solidaritate și prietenie feminină — este practicat la vîrsta dintre copilărie și adolescență, sudul Bihorului îl afirmă și la vîrsta tinereții, iar cadrul este ceremonial și spectacular. De altfel, a doua zi după acest obicei, ce are loc într-o duminică, feciorii aleg cîte o fată și joacă împreună *Lioara* — aceasta semnificînd „un fel de legămînt pentru căsătorie“ (3, p. 46).

Prin aspectele sale structurale, mai ales prin versul său tripodic și mersul melodic, cîntecul ceremonial al lioarei se încadrează într-un tip mai general, ce unește mai multe categorii de creații folclorice, locale sau din alte zone. Acest tip, mai general, se grupează în cîteva subtipuri, în funcție de caracteristicile modale *majore* sau *dorice* (3, p. 47—48).

— **Călușul** este un obicei complex, cu mai multe sensuri evidente, în care dansul are rol preponderent. Astăzi este răspîndit în județele Dolj, Olt, Teleorman, Argeș, Giurgiu, Ialomița, Călărași. Pînă la începutul secolului nostru a fost practicat și în zona Subcarpatică a Munteniei și Olteniei, în sudul Ardealului și Banat, pe valea Mureșului, în Țara Moților și în Năsăud. Unele ținuturi ale Transilvaniei l-au păstrat în cadrul obiceiurilor de iarnă.

În *Descrierea Moldovei*, Dimitrie Cantemir îl consideră un spectacol popular și nu insistă asupra funcției rituale de fertilitate și fecunditate, socotindu-l ca un obicei practicat pentru vindecarea unor boli. Cercetări recente (7, p. 100) surprind în actele obiceiului unele rituri de inițiere și de profilaxie.

Ceata de Căluș, compusă din 7, 9 sau mai mulți (număr impar) flăcăi sau bărbați tineri, are un conducător numit „vătaf“; alături de aceștia apar „mutul“ și „stegarul“. Intrarea în ceata de Căluș se făcea prin jurămînt, în cadrul unui ceremonial ce avea loc în afara satului și care implica și confecționarea unui steag. Călușarii, îmbrăcați în costume speciale, jucau prin tot satul (uneori și prin cele învecinate), de obicei timp de trei zile, intrînd și în curțile unde erau chemați.

---

[1] Folcloristul bihorean, Dumitru Colțea, surprindea în satul Cărăsău un obicei cu joc și cîntec propriu, ce contopește într-un singur fapt de folclor atît *Lilioara*, cît și actul ritual al *însurățirii*.

În sudul țării se păstrează unele melodii specifice de Căluș; în alte zone se dansează și pe melodii din repertoriul neocazional. Muzica se acomodează momentelor din dansul ceremonial, într-o gradație de tempo inaugurată de „plimbarea" călușarilor. Interpretate de instrumente tradiționale sau de taraf, pe toată durata jocului, melodiile de Căluș constituie forme arhitectonice de *suită* sau *rondo*. În special prin spectaculozitatea mișcărilor, costumația pitorească și forma de desfășurare, Călușul a rămas astăzi un dans de mare frumusețe, care demonstrează, pe plan național și internațional, specificul jocului popular românesc.

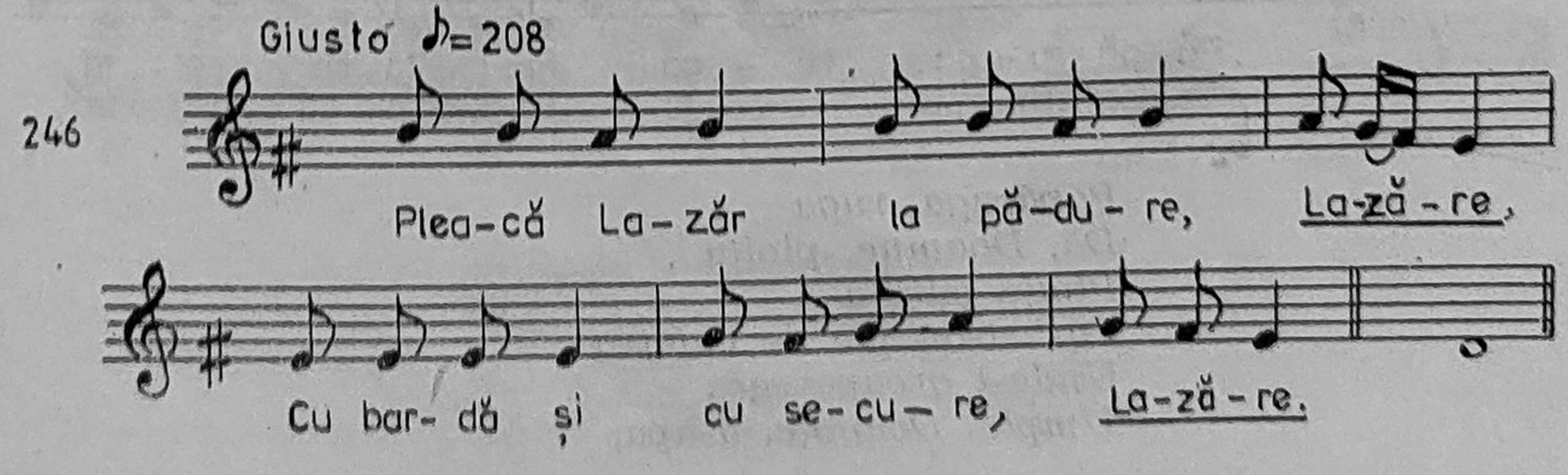
În obiceiurile de primăvară și vară dispar unele acte și practici magice sau se modifică funcționalitatea, în sensul accentuării caracterului spectacular și semnificațiilor sociale și formative. Muzica se situează, în continuare, în centrul ceremonialului, conferind secvențelor în care este plasată, un caracter solemn și păstrîndu-și, ca rit oral, unele din rosturile sale originare. Dacă, în general, substratul magic dispare treptat, muzica acestor obiceiuri își menține structurile arhaice, tiparele tradiționale, precum și locul pe care colectivitatea i l-a acordat pe parcursul unui îndelung proces de selecție a valorilor culturale.

Bibliografie

1. Comișel, Emilia, *Folclor muzical,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
2. Georgescu, Corneliu, *Hăulitul în Oltenia Subcarpatică,* Revista de etnografie și folclor, 1966, tom. 11, nr. 4, pag. 371—385.
3. Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor,* București, Editura Muzicală, 1974.
4. Moldoveanu-Nestor, Elisabeta, *Cununa, sărbătoare a secerișului,* Revista de etnografie și folclor, 1964, tom. 9, nr. 6, 1965, tom. 10, nr. 1.
5. Oprișan, Horia Barbu, *Monografia folclorică a Teleormanului,* Alexandria, 1971.
6. Pop, Mihai, *Călușul, Revista de etnografie și folclor,* 1975, tom. 10, nr. 1, pag. 15—21.
7. Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești,* București, I.C.E.D., 1976.
8. Popescu, Alexandru, *Elemente de continuitate geto-dace în cultura românească,* Revista de etnografie și folclor, 1980, tom. 25, nr. 2, pag. 151—165.
9. Popescu, Alexandru, *Tendințe actuale în evoluția obiceiurilor populare românești,* Revista de etnografie și folclor, 1981, tom. 26, nr. 2, pag. 165—177.

LAZĂRUL

Năsturelu — Teleorman



Pleacă Lazăr la pădure
Cu bardă și cu secure

Să taie frunză la oi
Și muguri la mielușei.

Am venit acum un an,
V-am găsit cu grîu pe lan.

Iar la anu' cînd venim
Sănătoși să vă găsim

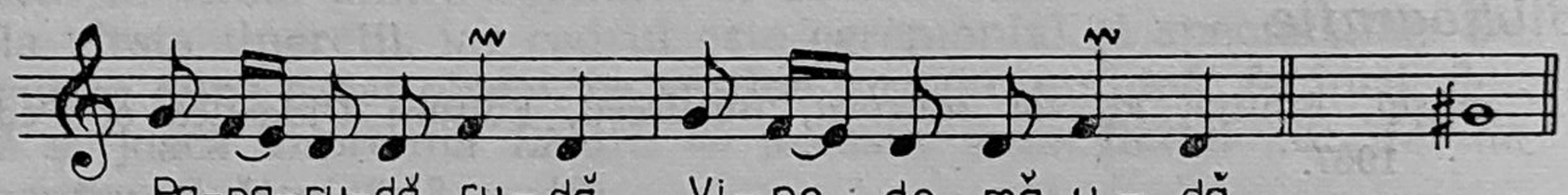
Și cu mesele întinse,
Și cu porțile deschise.

(Gh. Oprea, *100 melodii populare*, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", București, 1980).

PAPARUDA

Arcani — Gorj

247



Paparudă, rudă,
Vino de mă udă,

Cu găleata plină,
Ploile să vină,

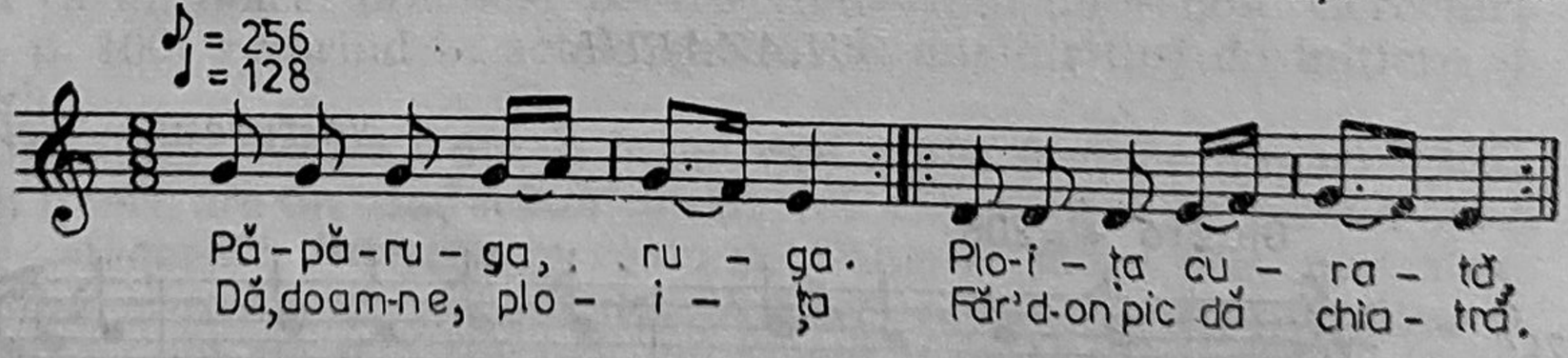
Cu găleata rasă,
Ploile se lasă.

(Culeg. Gh. Oprea, iunie, 1980).

PĂPĂRUGA

Căuașd — Bihor

248



Păpăruga, ruga
Dă, Doamne, ploița
Ploița curata
Făr' d-on pic de chiatra.
Unde-i groapa saca
Umple, Doamne, d-apa,

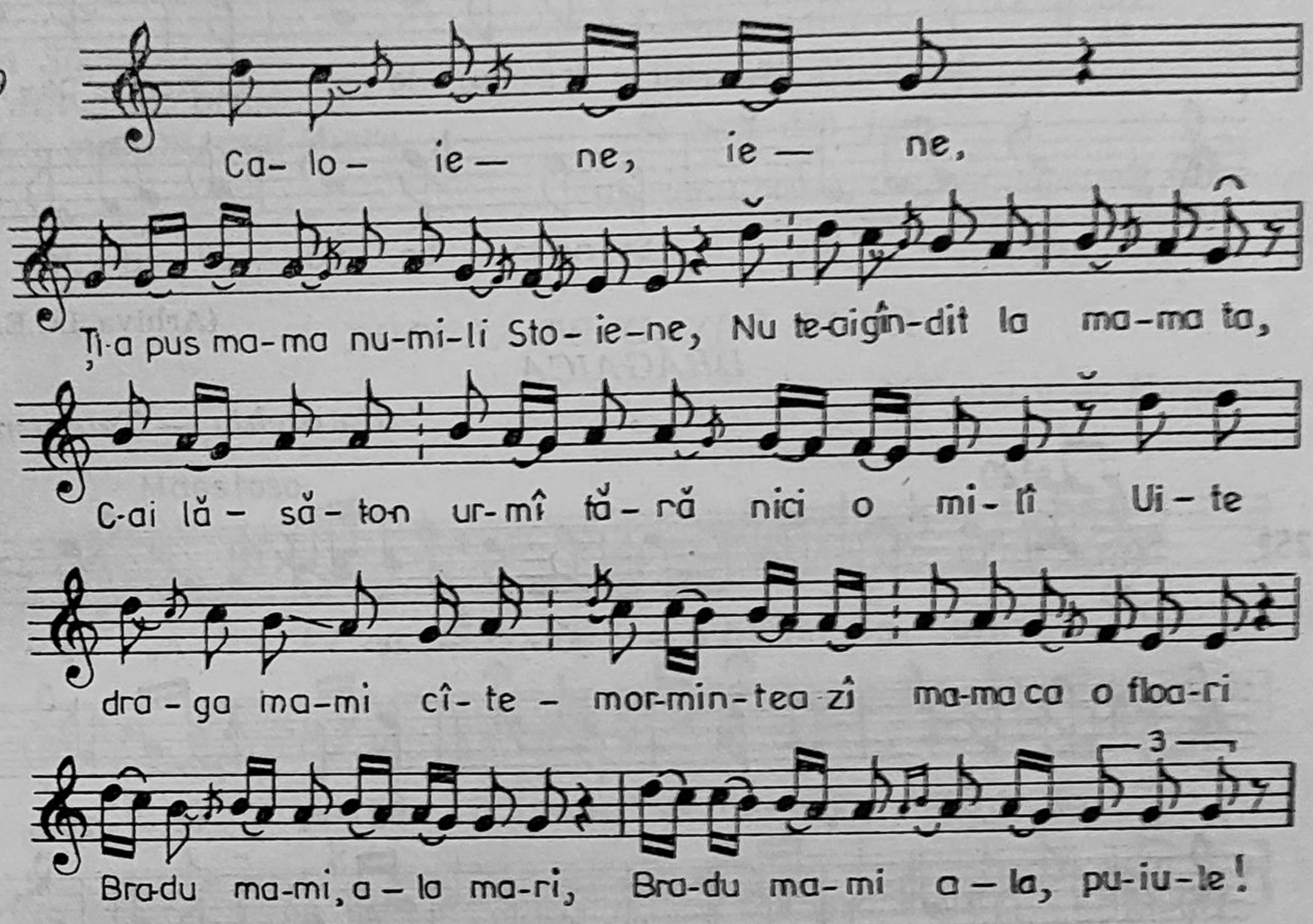
C-o ulceană nouă
Dă-ne, nană, oauă,
C-o ulceană veche
Dă-ne castravete.

(Traian Mîrza, *Folclor muzical din Bihor*, pag. 98, ex. 33).

CALOIENE, IENE

Luncavița — Dobrogea

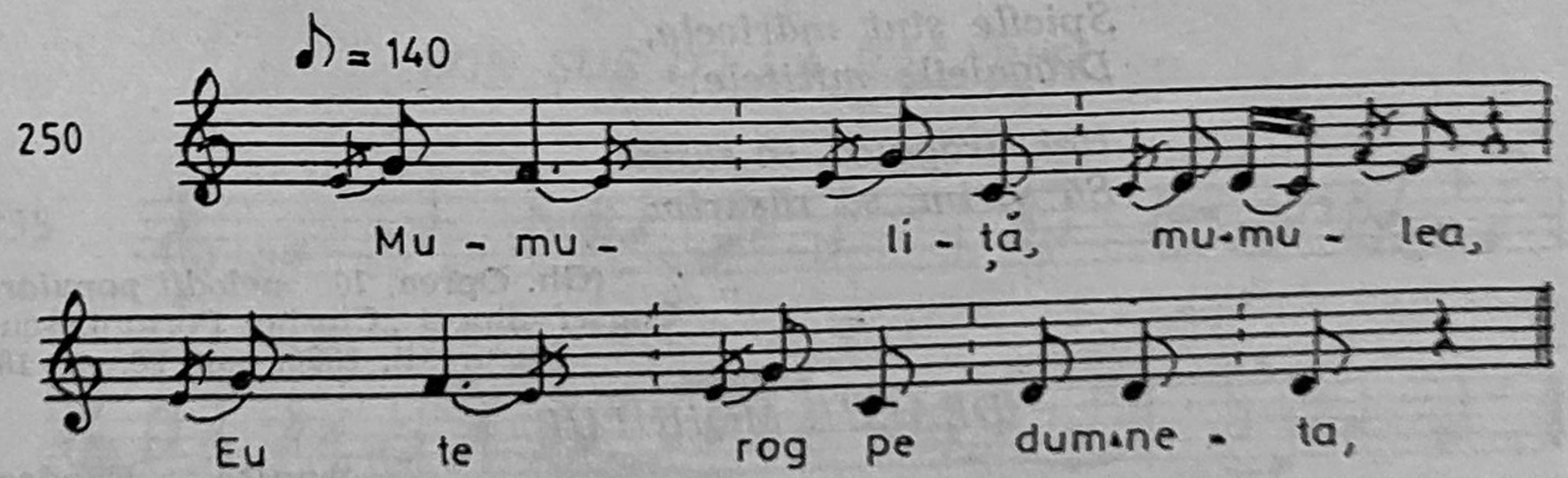
249



(Culeg. Gh. Oprea, decembrie, 1978).

MUMULIȚA PLOII

Segarcea — Dolj



Mumuliță, mumulea,
Eu te rog pe dumneata

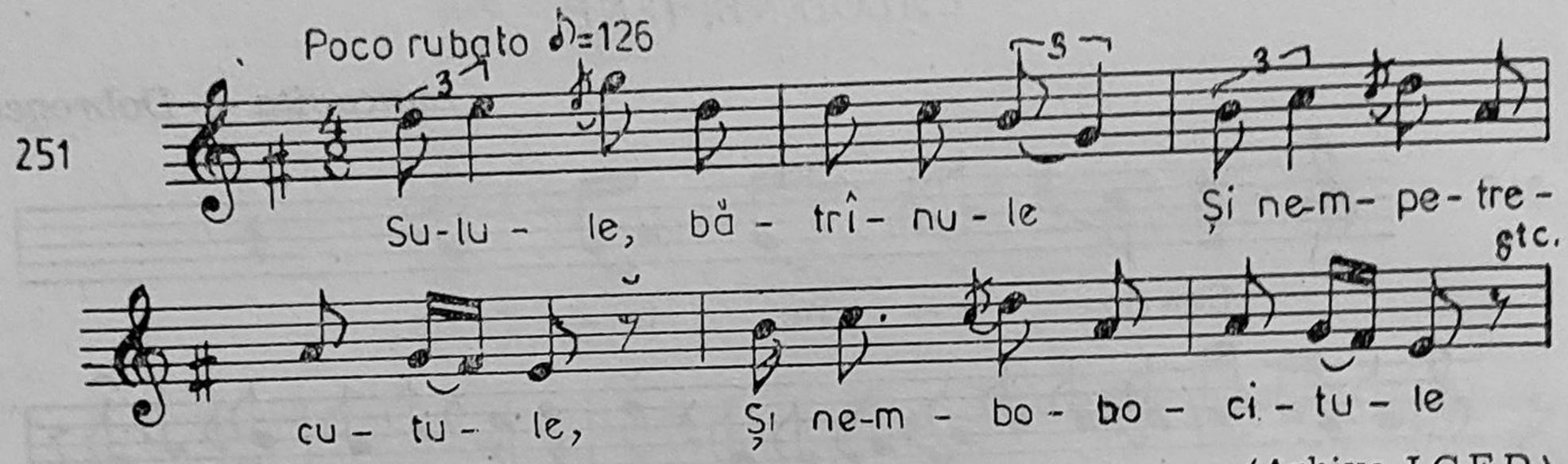
Să ne dai cheițele,
Să deschidem porțile,

Să plouă ploițele,
Să facă bucatele.

(Culeg. Em. Comișel)

SULUL

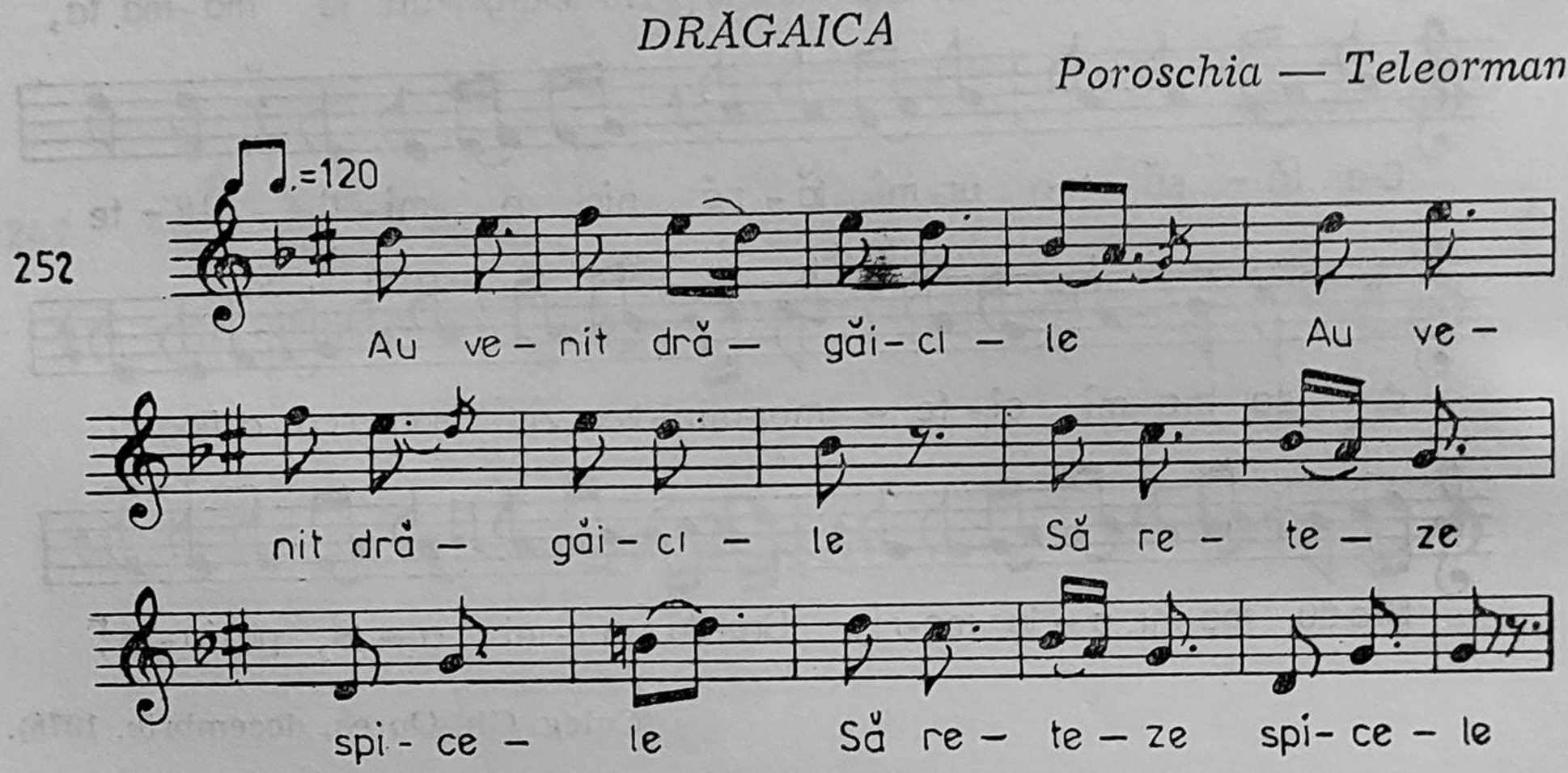
Frăsinet — Muntenia



(Arhiva I.C.E.D.).

DRĂGAICA

Poroschia — Teleorman



Au venit drăgaicile
Să reteze spicile.

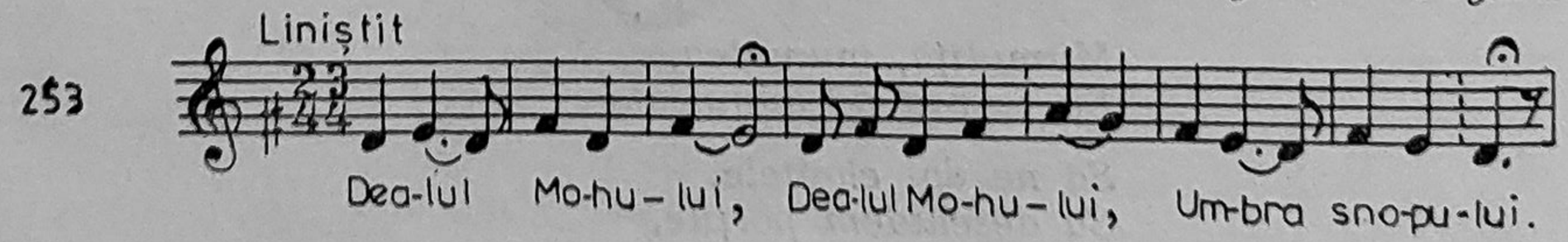
Spicile sînt măricele,
Drăgaicile mititele.

Hai, drăgaică, să sărim,
Să sărim, să răsărim.

(Gh. Oprea, *100 melodii populare*,
Conservatorul „Ciprian Porumbescu",
București, 1980, pag. 20, ex. 18).

DEALUL MOHULUI

Agnita — Făgăraș



Dealul Mohului,
Umbra snopului.
Cine se umbrește
Și se sfătuiește?

Sora Soarelui
Și cu-a Vîntului,
Ele se-ntrebară,
Care sînt mai mari?

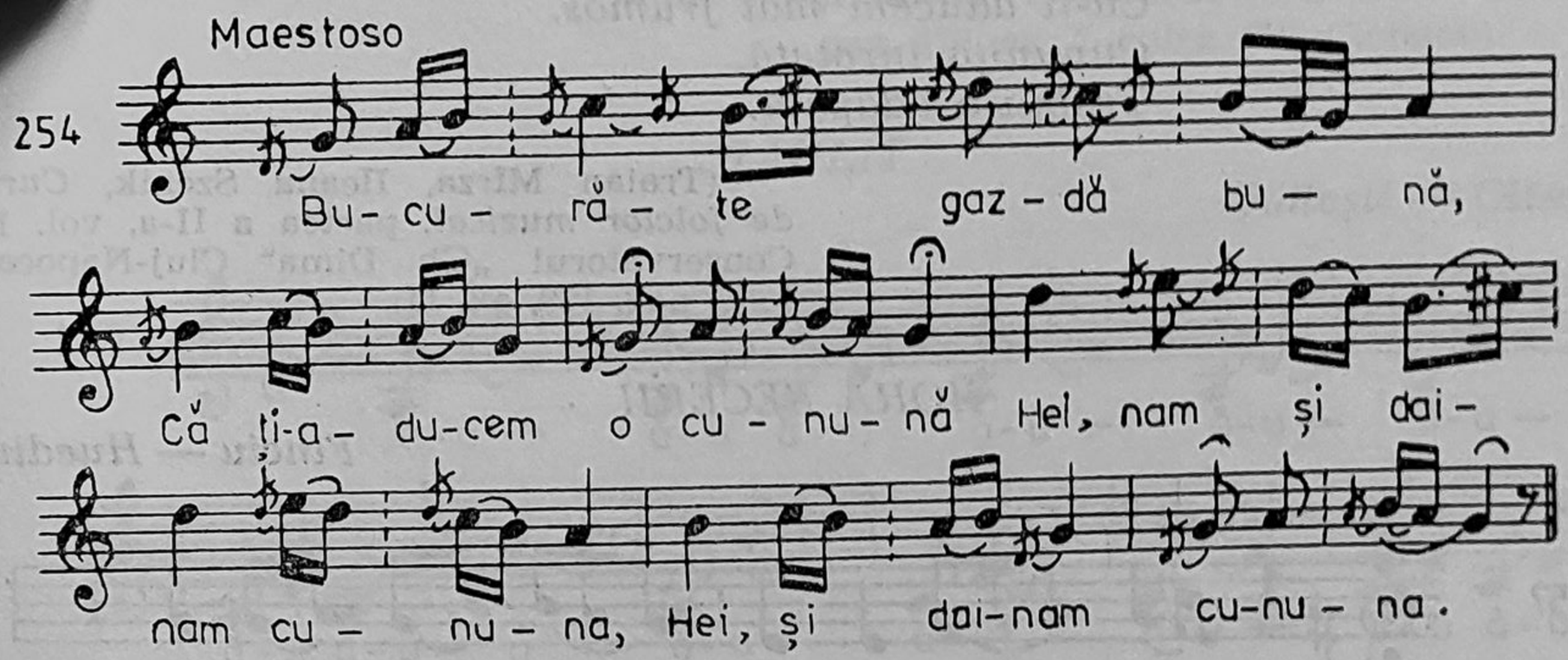
Sora Soarelui,
Ea, din grai, grăia:
— Că eu sînt mai mare,
Că frate-meu-i soare,
Unde se ivește,
Lumea o-ncălzește.
Sora Vîntului,
Ea, din grai, grăia,
Și așa-mi zicea:
— Ba eu sînt mai mare,
Că frate-meu-i vînt.
Unde se ivește,
Lumea răcorește,
Oamenii din cîmp
Și boii din jug.

(Ilarion Cocișiu, *Cîntece populare românești*, București, Editura Muzicală, 1960, pag. 33, ex. 11).

BUCURĂ-TE, GAZDĂ BUNĂ

Vălișoara — Hunedoara

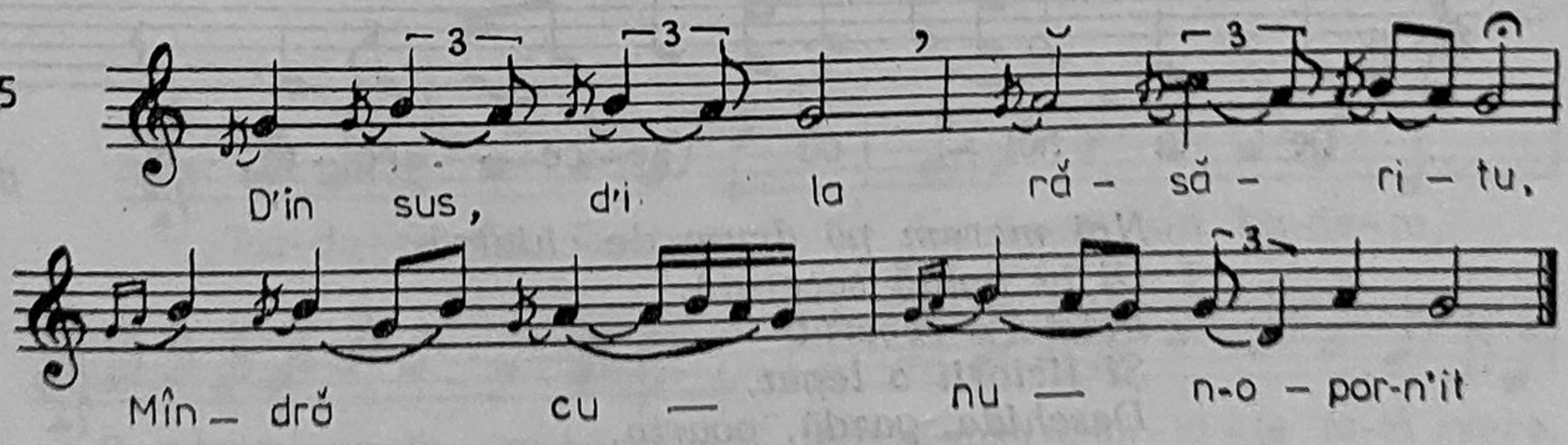
254



(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, pag. 210, ex. 280).

D'IN SUS D'I LA RĂSĂRITU

255

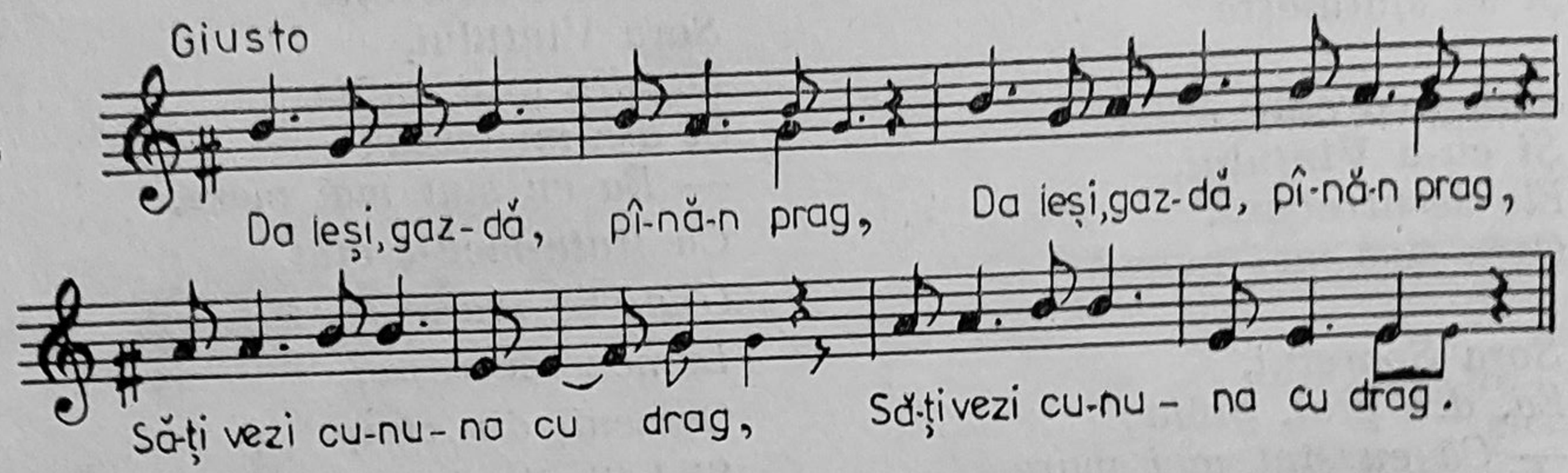


(Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *Cununa — sărbătoare a secerișului*, Revista de etnografie și folclor, București, 1965, tom. 10, nr. 1, pag. 69, ex. 7).

DA' IEȘI, GAZDĂ, PÎNĂ-N PRAG

Maieru — Năsăud

256



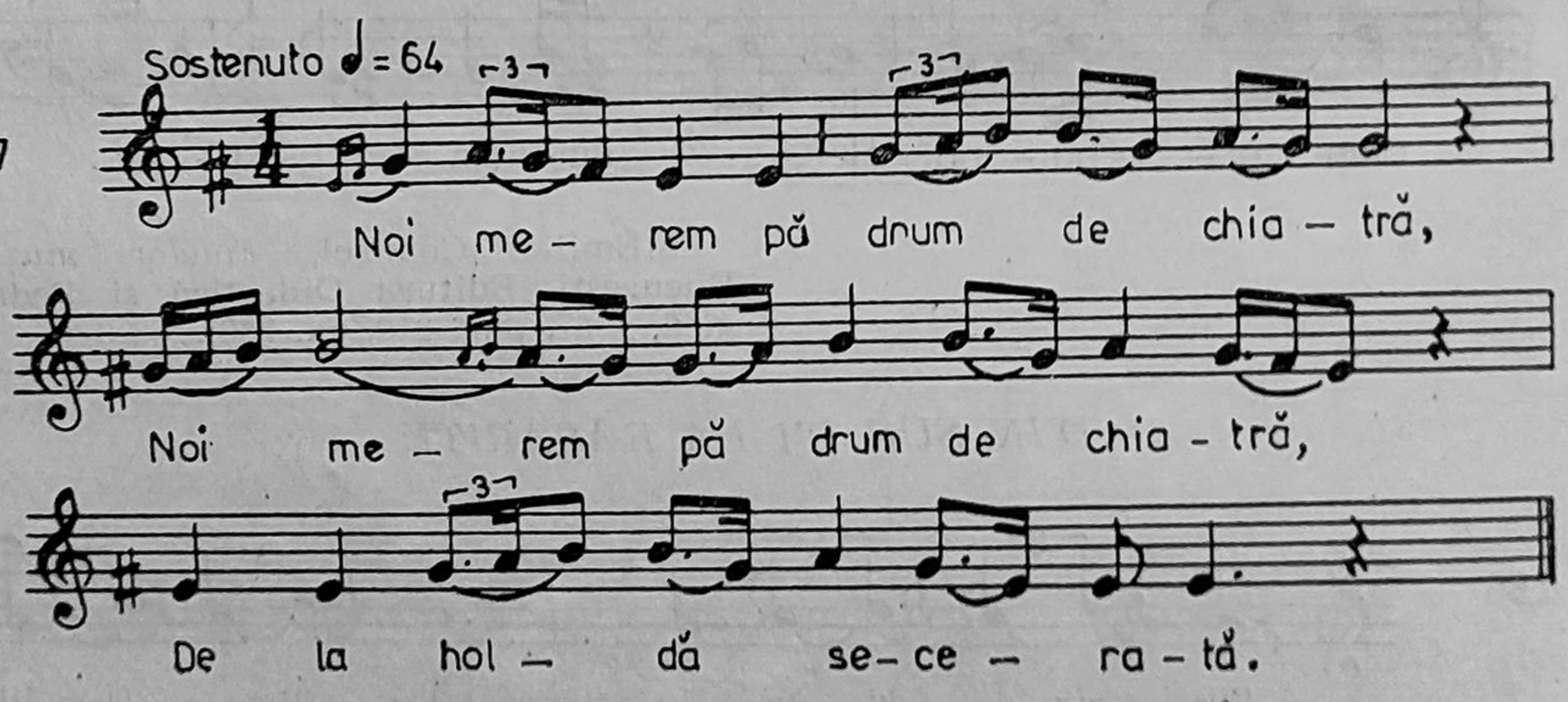
Da' ieși, gazdă, pînă-n prag
Să-ți vezi cununa cu drag.
Da ieși, gazdă, pînă-n tehindă
Să-ți vezi cununa de mîndră.
Măturăți gazdă podu',
Că-ți aducem grîu roșu.
De grîu cel legumos,
Că-ți aducem mai frumos.
Cununiță înrotată,
Trăbui-o adăpată.

(Traian Mîrza, Ileana Szenik, *Curs de folclor muzical*, partea a II-a, vol. I, Conservatorul „Gh. Dima" Cluj-Napoca, 1969, pag. 179, ex. 11).

HORA SECERII

Finciu — Huedin

257



Noi merem pă drum de chiatră
Di la holdă seceratră.
Fetele o secerat
Și ficiorii o legat.
Deschide, gazdă, poarta,
Că dinim cu curuna,
Da' nu o deschide tare,
Că mai ieste-un dărab mare.
Cine n-a uda curuna

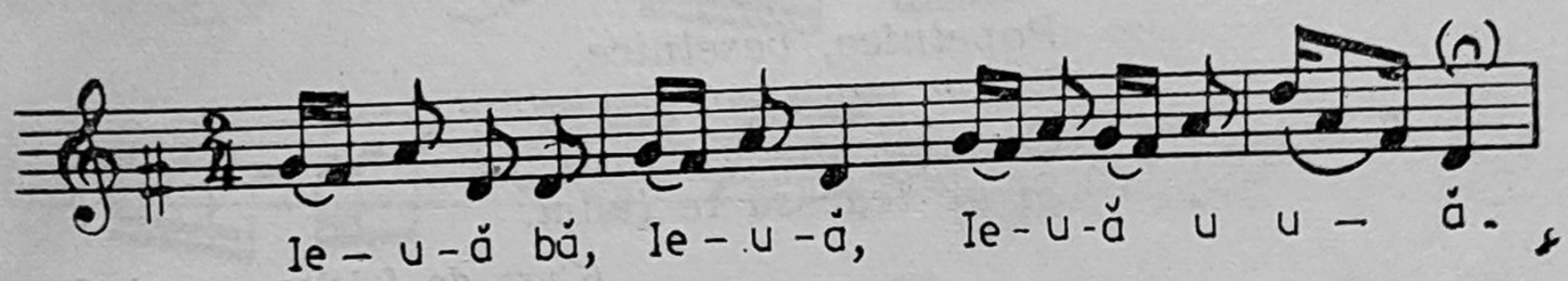
Să n-ajungă săptămîna.
Ce sat îi aiesta, sat ?
Tătă lume s-o culcat !
S-o culcat pă la ujină,
Nici îi foc, nici îi lumină.
Foaie verde castravete
Curuna moare de sete.

(Traian Mîrza ș.a. *Folclor muzical din zona Huedin,* Cluj-Napoca, 1978, pag. 138, ex. 94).

HĂULIT

Strehaia — Oltenia

258

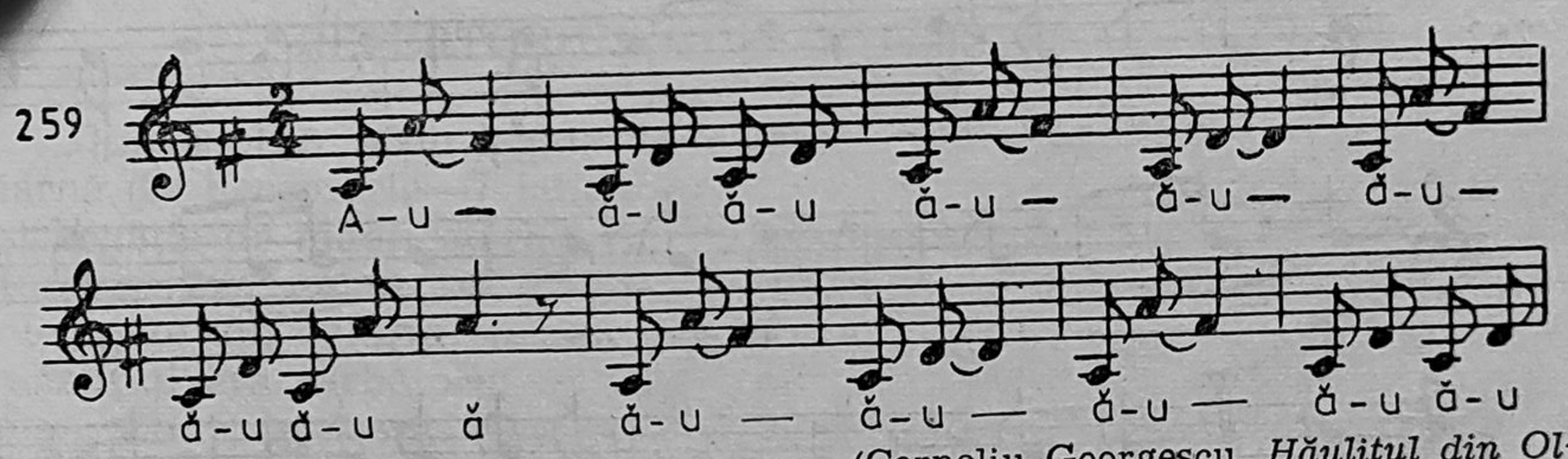


(Corneliu Georgescu, *Hăulitul din Oltenia Subcarpatică,* Revista de etnografie și folclor, București, 1966, tom. 11, nr. 4, pag. 373, ex. 2, culeg. Gh. Ciobanu).

HĂULIT

Băilești — Oltenia

259

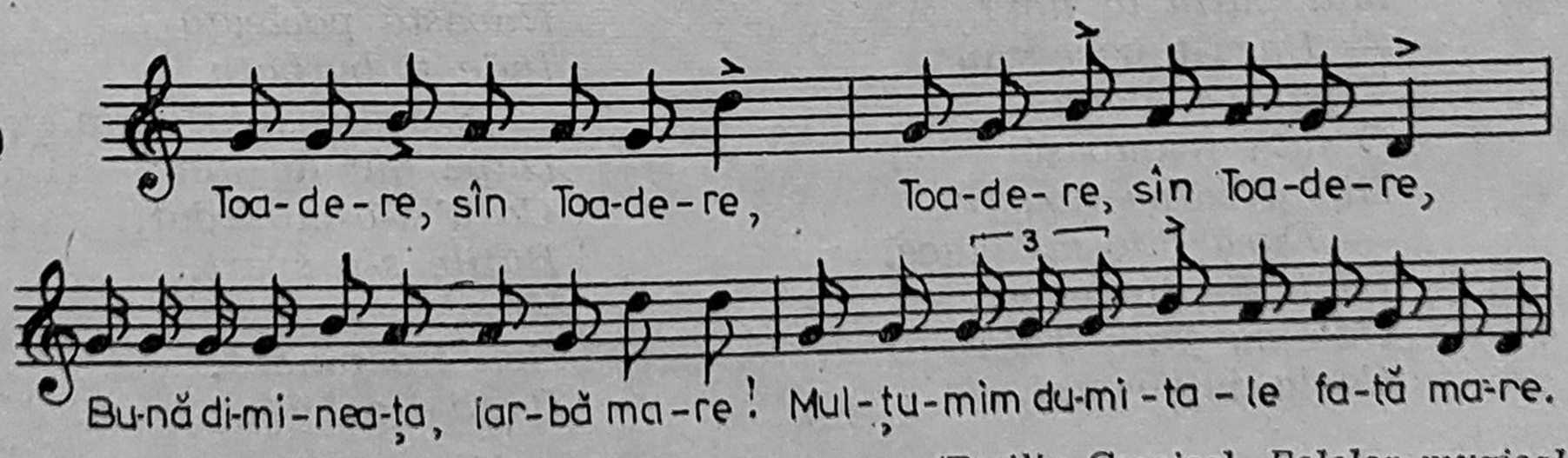


(Corneliu Georgescu, *Hăulitul din Oltenia Subcarpatică,* Revista de etnografie și folclor, București, 1966, tom. 11, nr. 4, pag. 373, ex. 3, culeg. G. Breazul).

HOMAN

Gorj

260

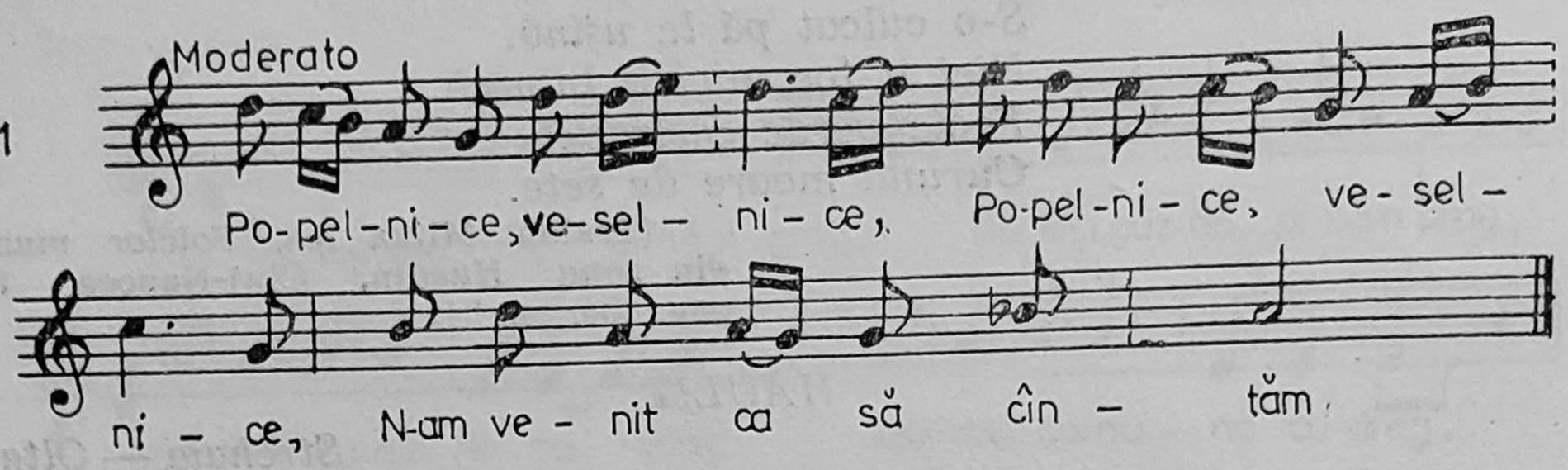


(Emilia Comișel, *Folclor muzical,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, pag. 213, ex. 288, culeg. C. Brăiloiu).

POPELNICE, VESELNICE

Orăștia de Sus — Hunedoara

261



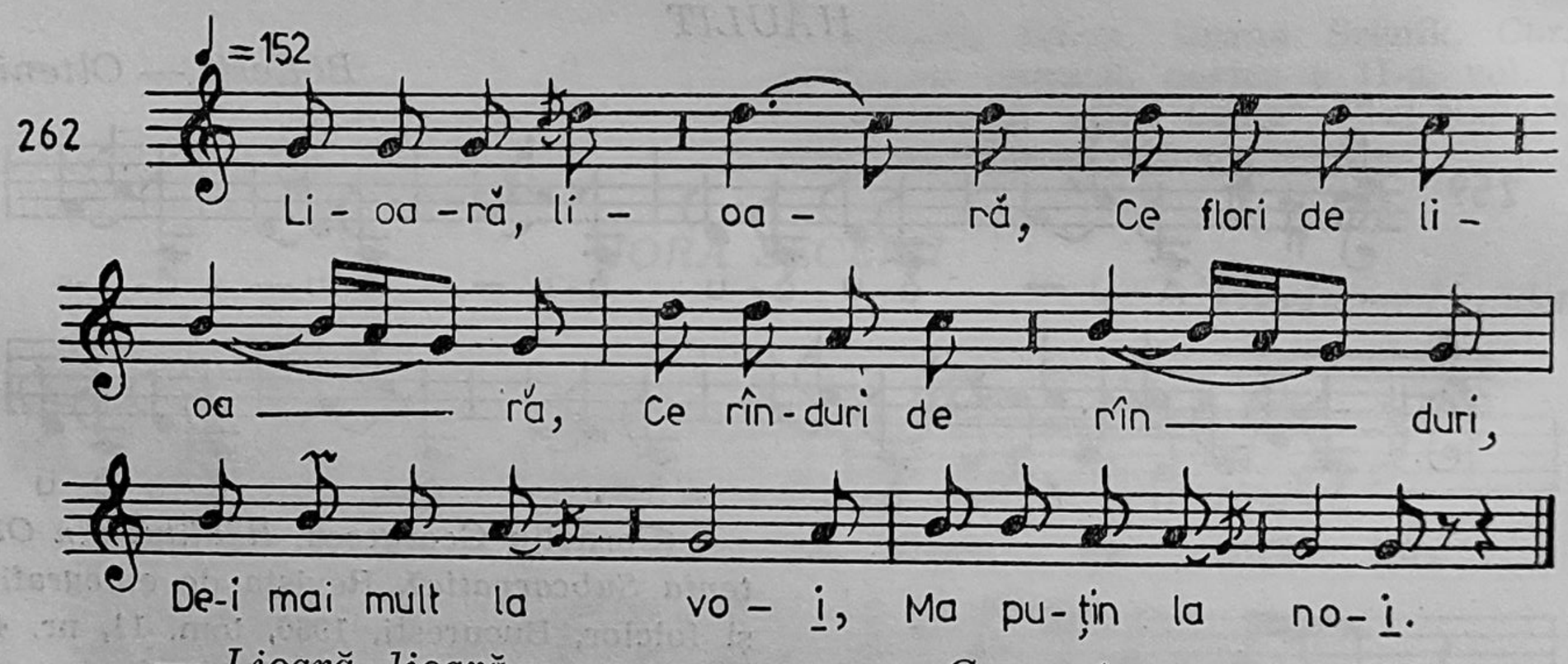
Popelnice, veselnice,
N-am venit ca să cîntăm,
C-am venit să te săpăm
Și de leac să te luăm.

(*Curs de folclor muzical,* partea I, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1963, pag. 303, ex. 161, culeg. Ioan R. Nicola).

LIOARA

Poienii de Sus — Bihor

262



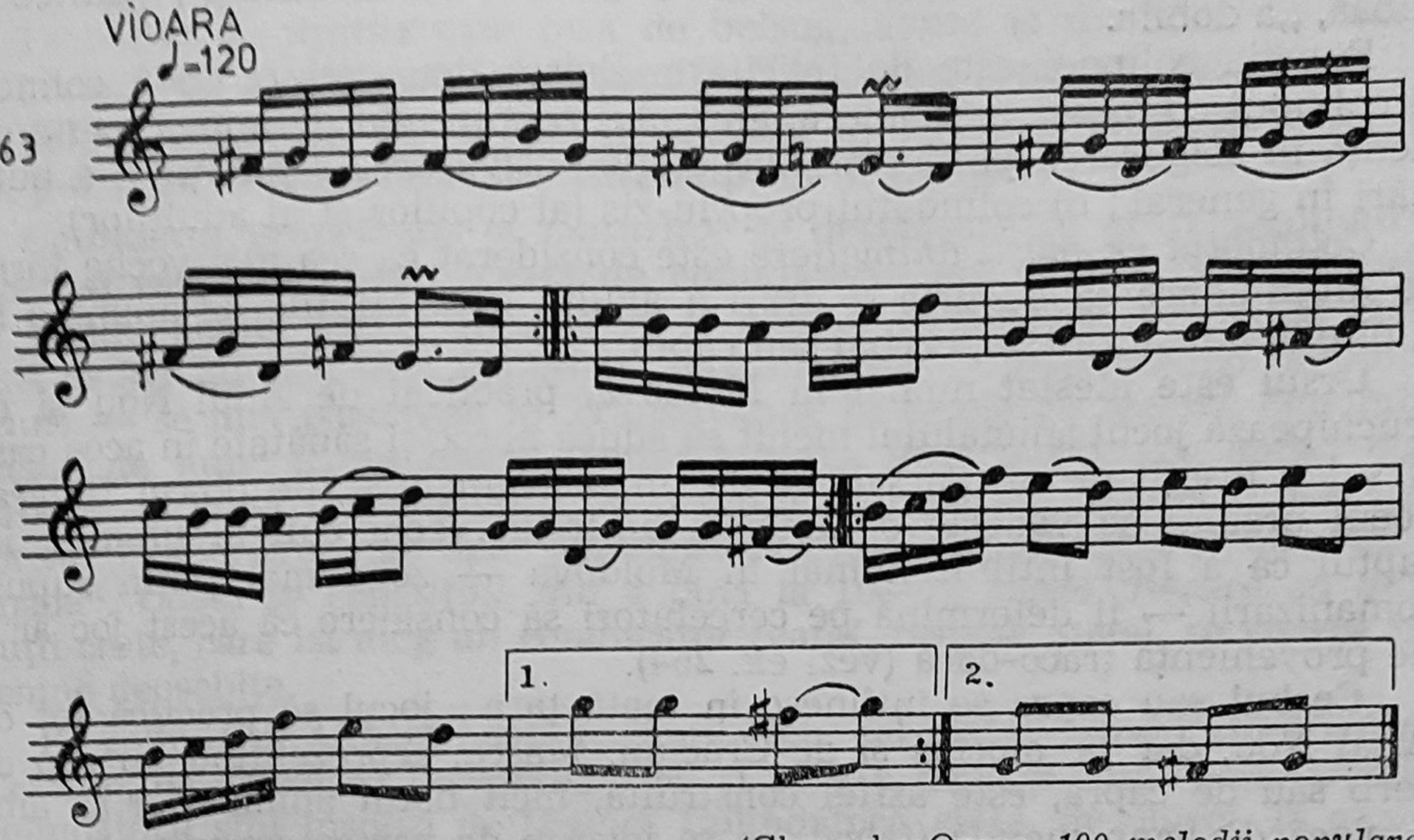
— Lioară, lioară,
Ce flori de lioară,
Ce rînduri de flori,
De-i mai mult la voi,
Mai puțin la noi?
— Dacă-ț pare rău
Vină și-ț alege
O fată frumoasă
Din grădina noastră.
— Dacă mie-m' place,
Pă iasta dîncoace,
Că-i cu jana trasă
Ca la jupăneasă,
Cu sprînceana rară
Ca la domnișoară.

Pară pădureață,
Nevastă pocleață
Inde ți bărbatu?
— S-o dus la Hoidin,
După buț de vin;
Caru' s-o-mburdat,
Buțîle s-o spart,
Vinu' s-o vărsat,
Boii i-o vîndut,
Banii i-o băut.

(Traian Mîrza, *Folclor muzical din Bihor,* București, Editura Muzicală, 1974, pag. 154, ex. 110).

CĂLUȘUL

Conteşti — Teleorman



(Gheorghe Oprea, *100 melodii populare*, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Bucureşti, 1980, pag. 19, ex. 17).

REPERTORIUL OBICEIURILOR DE IARNĂ

Dintre obiceiurile legate de date calendaristice, cele din perioada de iarnă (24 decembrie—7 ianuarie) se bucură de cea mai mare popularitate şi bogăţie de manifestări, avînd origine precreştină, — majoritatea acestora au fost moştenite de la populaţia geto-dacă -- cu suprapuneri de elemente din cultura romană, slavă etc. La majoritatea vechilor popoare, solstiţiul era sărbătorit cu manifestări de mare amploare (dansuri, cîntece, rituri, travestiri în animale, daruri, mese îmbelşugate, urări de belşug şi fericire). Într-un studiu dedicat acestor manifestări, P. Caraman arată substratul păgîn al sărbătorilor de iarnă şi înrudirea puternică a unor manifestări, ca şi a perioadelor de desfăşurare cu *Saturnalele* romane şi *Calendele lui Ianuar*, sărbători însoţite de aceeaşi exuberantă veselie, urări de bine şi de sănătate, de daruri şi ospeţe de bun augur.

După ce religia creştină a fost declarată religie de stat, biserica a încercat să înlăture obiceiurile păgîne, luînd atitudine împotriva calendelor, a travestirilor şi fixînd peste ziua dedicată „naşterii soarelui nebiruit" (dies natatis solis invicti), care în calendarul roman era la 25 decembrie, sărbătoarea creştină a naşterii Domnului. Această substituire nu a înlăturat însă conţinutul profan al sărbătorilor de iarnă, care s-a perpetuat pînă astăzi.

Date referitoare la aceste manifestări găsim tocmai în scrierile oamenilor bisericii, în lupta lor împotriva obiceiurilor păgîne. Astfel, în anul 692, la Conciliul bisericesc de la Trulan, se interzice practicarea colindelor. Şi mai tîrziu, în 1552, G. Heltai se plîngea că în Ardeal după ziua naşterii Domnului începea „marele praznic al diavolului (săptămîna colindării)", iar în 1647, pastorul Andreas Mathesius din Cergăul Mic protesta împotriva „cîntecelor drăceşti", a colindelor „nelegiuite".

Genul cel mai bogat și cel mai reprezentativ este *colindul ;* termenul este explicat ca derivînd de la *Calendae*. Terminologia populară este variată : „colind“, „colindă“, „corindă“, „cîntec de fereastră“, „cîntec de dobă“, „a dobii“.

Funcția colindei este de felicitare. Există două feluri de a colinda : a) colindul cu mască animalieră, animalul reprezentat de mască avînd eficiența în asigurarea promovării vegetației, asigurarea sănătății și a bunei stări în general ; b) colindatul propriu-zis (al copiilor și al adulților).

Colindatul cu măști animaliere este considerat ca cea mai veche formă de întîmpinare cu bucurie și urări a anului nou. Măștile de animale întîlnite la noi sînt ursul, cerbul sau capra.

Ursul este atestat numai în Moldova, practicat de Anul Nou și întruchipează jocul animalului menit să aducă noroc și sănătate în acea casă. Ursul e însoțit de un „ursar“ și de un instrumentist, de obicei fluieraș. Jocul ursului se vădește o rămășiță dintr-un vechi cult al ursului, iar faptul că a fost întîlnit numai în Moldova — zonă mai puțin supusă romanizării — îi determină pe cercetători să considere că acest joc ar fi de proveniență traco-dacă (vezi ex. 264).

Cerbul sau **capra** se întîlnesc în toată țara ; jocul se practică tot de Anul Nou, dar pe alocuri și de Crăciun. Masca, reprezentînd un cap de cerb sau de capră, este astfel construită, încît botul animalului să aibă o placă de lemn mobilă (falca), ce se lovește de partea superioară a botului. Din combinația ritmului pașilor de dans și cel al loviturilor lemnului se obține o poliritmie, cu un efect deosebit. Jocul este însoțit de instrument. Denumirea măștii mai poate fi *turcă* sau *țurcă*, chiar *vacă* (văcuță) sau *brezaie*. Cortegiul cu masca animalieră de acest tip are rădăcini preistorice, la noi provenind din formele cultului dionisiac, practicat la traci. Semnificația i s-a pierdut, dar se pare că avea rolul de protejare a vegetației ; potrivit unei mărturii din Muntenia, „brezaia“ s-ar face spre „semne de îmbelșugare“ (Bîrlea, Ov. *Folclorul românesc, p. 276),* (vezi ex. 265).

Colindatul propriu-zis se face totdeauna în grupe, de către copii sau de către adulți.

Colindatul îl încep copiii, căci „inocența vîrstei oferea condiția prealabilă de puritate sacrală, garanție sigură a eficienței urărilor“ (Bîrlea, Ov., *Folclorul românesc,* p. 276).

Colindatul copiilor a fost atestat inițial doar în sud-vestul țării, cercetările ulterioare au extins însă aria în care este cunoscut. Denumirile întîlnite sînt : „Pițărăi“ (piterei), „ajunul“, „moș-ajunul, „bună-dimineața“, „bună-dimineața la moș-ajun“, „colindișul“, „neațălașul“, „colinda“, „la colindeți“ sau „la colindețe“. Copiii sînt răsplătiți cu fructe sau cu niște colăcei anume făcuți, purtînd denumirea obiceiului : „colindeți, pițărăi“. De cele mai multe ori textul este recitat, uneori prezintă o melodie (vezi ex. 266, 267) extrem de simplă, ritmica aparținînd sistemului ritmic al copiilor.

Sorcova se practică în ajunul Anului Nou în sudul Carpaților, Oltenia, Muntenia, Dobrogea. Denumirea este de origine slavă, „*surova*“ înseamnă tînăr, fraged ; „*surova vetka*“ înseamnă *mlădiță tînără*. Înainte vreme se folosea o mlădiță înmugurită de pom ; cu vremea a fost înlocuită cu un bețișor împodobit cu flori artificiale. Datina se întîlnea și la romani, la calendele lui Ianuar, cînd o dată cu darurile se distribuiau și crengi verzi (strene), a căror atingere asigura sănătatea — Strenia era considerată zeița sănătății — (ex. 268).

O altă urare practicată de copiii din Transilvania și Moldova este **Chiraleisa.** Denumirea provine de la grecescul *„Kirie eleison“*. În Moldova, după cum menționa și Ion Creangă — copiii doar strigă „Chiralisa“. În Transilvania urarea este însă de belșug, avînd și melodie. În Maramureș urarea a ajuns să fie denumită *Kir Alexa* (vezi ex. 269, 270).

Modal, colindele copiilor se încadrează în *sistemul prepentatonic*, iar din punct de vedere ritmic, sistemului propriu copiilor.

Colindatul propriu-zis al maturilor se desfășoară în grup. Denumirea cea mai răspîndită este „ceată de colindători“ sau simplu „colindători“. În trecut, aceste „cete“ trebuie să fi avut o organizare strictă, al cărei sens astăzi nu mai este cunoscut. Organizarea — presupunînd anumite roluri — se mai păstrează în Transilvania, în cetele de feciori, denumite „ceata de juni“ („Jun ime“), „bute“ („butea feciorilor“), „cu doba“ (sau dubași) — după instrumentul de percuție utilizat — „zoritori“ (sau „cu zoritul“); sporadic, mai apar denumiri ca „vătășie“, „ferdelă“, „oleghină“, „hadă“. Ceata se constituie din 4 pînă la 10—12 flăcăi, fiecare cu atribuții certe, care își aleg un conducător (vataf, primar, jude), ce poartă însemne deosebite.

Se colindă de Crăciun sau de Anul Nou, cel mai răspîndit fiind cel de Crăciun, de obicei cu începerea serii și pînă a doua zi dimineața. Uneori colindătorii sînt însoțiți de lăutari. Colindătorii cîntă, de obicei, la geam, alteori în casă și sînt răsplătiți cu daruri în natură (carne, băutură, colaci) sau bani, iar la sfîrșit, din ce primeau, cei din ceată organizau o petrecere. În Transilvania, pe alocuri, la primirea colacului se rostește o orație, în care se narează fazele muncilor agricole și pregătirea pîinii — dovadă a importanței ce o avea oferirea acestui dar. Acolo unde gazda este tînără, aceasta este jucată de colindători.

Colindele sînt răspîndite în toată țara, dar nu peste tot se poate observa aceeași bogăție și varietate. Sînt zone în care se poate găsi un număr mare de colinde într-un loc (50—60), în altele numărul acestora este redus.

Textul colindelor este în funcție de vîrstă și de starea socială a celui colindat; există colinde pentru copil, tînăr, bătrîn, de fată, de băiat, de tineri căsătoriți, de doliu etc.; de asemeni, textul poate fi laic sau religios. Cele mai vechi sînt colindele profane care, deseori, în imagini de o realizare deosebită, în mod hiperbolic aduc aspecte ale muncii (vînatul leului, al cerbului, păstoritul), relații familiale, reflectări ale unor legende (facerea lumii — de pildă), este lăudată hărnicia și frumusețea fetei sau vitejia băiatului (printre asemenea texte, în care este lăudată vitejia flăcăului, se pomenește de lupta cu turcii și cu frîncii sau, în cele pentru fată, se fac admirabile descrieri ale costumului feminin). Mai tîrziu vor apărea și colinde cu conținut religios, dar în care apar, uneori, și aspecte ale antagonismului social (Dumnezeu și Sf. Petru nu sînt primiți la casa bogatului, dar sînt primiți și ospătați la cea a săracului); alteori, elemente datorate creștinismului au fost contopite cu vechi credințe și reprezentări (Iuda, de pildă, este înfățișat în unele colinde ca un monstru marin, avînd pui sau ca un diavol subpămîntean, sau acesta fură din rai luna și lumina și Sf. Ilie se bate cu el). Textul este epic; desfășurarea acțiunii este concentrată, accentul căzînd pe urare, care apare la sfîrșitul versurilor; tema poetică constituie doar pretextul pentru a înfățișa calitățile celor colindați.

Colindele se succedă în grup, la unison sau antifonic, execuția instrumentală a colindei fiind de origine mai nouă.

Pe plan muzical se poate observa aceeași conciziune ca și a textului, melodia avînd contururi precise, ritmică pregnantă, formă fixă, de cele mai multe ori cu refren. Caracterul melodiilor este viguros, optimist (uneori solemn), acestea deosebindu-se total de melodiile religioase de Crăciun ale Europei Apusene — acele *Noëls* ori *Weinachtsliedere*, apărute în perioade mai recente. Bartók afirma despre colindele românești că fac o impresie mai curînd „sălbatic războinică decît smerit religioasă“ (Bartók — *Colinde*).

Din punct de vedere muzical se deosebesc două stiluri melodice, unul vechi, celălalt mai nou; acestea pot predomina într-o zonă sau alta, pe alocuri conviețuind. Alteori texte mai noi, religioase, au trecut în melodii de factură veche (ex. 280).

Stilul vechi este răspîndit în special de-a lungul Carpaților Meridionali din Banat pînă în Moldova de Sud, pe cursul inferior al Ialomiței, al Dunării (zona Brăilei) și Dobrogea. Realizarea artistică a colindelor din această categorie este deosebită, ele fiind adevărate „bijuterii muzicale“, îndelung șlefuite de trecerea timpului. Melodia este silabică; frecvent începe cu un salt de *cvintă* sau *cvartă*, după care mersul general este descendent, alteori profilul melodic este boltit. Forma este strofică, alcătuită din una, două, rar trei fraze diferite, cu refren (unul sau două), așezate la începutul, la mijlocul sau la sfîrșitul melodiei. Versul este *hexasilabic* sau *octosilabic*, refrenul putînd fi de la 2 la 12 silabe (ex. 271—275).

Scările, în colinde, se remarcă printr-o varietate deosebită. Structura poate fi *penta* și *hexacordală*, *scări diatonice* (mai frecvent majore decît minore), mai rar cromatice. Se întîlnesc mai puțin frecvent și scări pentatonice (ex. 276—277). Mai pot fi întîlnite scări cu terța mobilă, sau cu lărgirea scării la o cvartă inferioară (ex. 278—279); se pot întîlni cadențe pe alte trepte decît fundamentala.

Ritmul, deosebit de expresiv, aparține sistemelor *giusto-silabic*, *aksak*. Execuția în grup impune *tempo giusto;* Putem întîlni colinde izoritmice, bazate pe o *dipodie* sau pe un *grup metric complex* (ex. 280—282) sau colinde *heteroritmice*.

Există o înrudire și între ritmul colindelor vechi și dans, unele formule ritmice întîlnite, mai ales în refrene, pot fi întîlnite și în melodiile sau ritmul pașilor de dans. (ex. 283).

Stilul nou, sub influența altor genuri, în special a cîntecului, a muzicii religioase sau a celei culte a suferit unele transformări. Putem întîlni scări *heptacordice*, „glasuri“ din muzica psaltică (ex. 284—285). Ex. 284 are melodie de cîntec propriu-zis; melodiile pierd din pregnanța ritmică; unele colinde din Transilvania de nord și Bucovina sînt cîntate rubato (ex. 286). Mai aproape de zilele noastre, pătrunde în colindă chiar cîntecul de școală (ex. 287). Exemplul citat este o variantă la *Înfloresc grădinile* de T. Popovici. Exemplele citate demonstrează că și colinda s-a dezvoltat continuu și mai este supusă înnoirilor.

Cîntecul de stea reprezintă ceea ce s-ar putea numi *„gesunkenes kulturgut“*. Create de către oameni ai bisericii — sub influența creațiilor luterane și calvine — ele s-au difuzat, cu rolul inițial de „cîntece spirituale“; autorii au rămas necunoscuți; doar cîteva texte sînt din psaltirea în versuri a lui Dosoftei. Aceste creații sînt atestate în sec. al XVIII-lea (cea mai veche atestare apare la 1747) și s-au alipit și de teatrul religios — Vicleimul — o demarcație clară între cîntecele de stea și de vicleim nepu-

tînd fi făcută. Majoritatea acestora sînt structurate muzical pe glasurile bisericești (ex. 288, în care textul este din Psaltirea în versuri a lui Dosoftei). Barele de măsură au fost schimbate față de exemplul publicat, pentru a încadra formula ritmică strofică. Versificația fiind însă cea întîlnită în creațiile populare, a structurat ritmul asemeni acestora.

Spre deosebire de colinde, cîntecele de stea, în majoritate, nu au refren. Datorită aceleiași lungimi a versului și a coincidenței datei de manifestare, unele texte de colinde au trecut pe melodii de cîntec de stea și viceversa (ex. 289).

Cîntecele care s-au bucurat de mare circulație — *Steaua sus răsare* și *Trei crai de la răsărit*, prezintă numeroase tipuri melodice și variante. Și în cadrul acestor categorii au pătruns melodii străine — cîntece lirice sau de pahar, romanțe, cîntece de școală. Exemplul 290 este o variantă a cîntecului *Mugur, mugurel*.

Cîntecele de stea, și ca text și ca melodie, prezintă interes sub aspectul raportului între creația cultă și cea populară. Obiceiurile *Plugușorul* și *Semănatul* au un substrat agricol arhaic, urmărind să asigure abundența de grîne, prin magie imitativă. Este practicat în Moldova, Dobrogea și Muntenia, mai puțin în Oltenia, iar în Transilvania doar în părțile limitrofe, învecinate zonelor în care se practică intens. Denumirile care se mai utilizează sînt : „uratul", cu „urete", „cu plugul", „cu plugușorul". Este practicat de către tineri în grup, folosind o recuzită anume, care să imite cele necesare aratului. În Muntenia se folosește un plugușor, în Moldova grupul este însoțit de un instrumentist. Flăcăii au harapnice, zurgălăi sau clopoței și „buhai" — instrument membranofon, care imită mugetul animalului. Urarea narează desfășurarea muncilor agricole, în versificația specifică orațiilor. Instrumentistul — dacă există — cîntă în Moldova de nord o „doină" la buhai, în restul Moldovei un joc.

În Moldova, pe lîngă textele obișnuite, se pot întîlni balade, ca text la plug (Miorița, Dragoș Vodă, Brîncoveanu, Ghiță Cătănuță). A doua zi de dimineață copiii umblă „cu semănatul", aruncînd orice fel de boabe în casa sau în curtea gospodarului, recitînd versuri asemănătoare sorcovei : *„Să trăiți / Să înfloriți / Ca merii / Ca perii / În timpul primăverii / Ca toamna cea bogată / De toate îndestulată / La anul și la mulți ani !*

În Muntenia, „Plugușorul" este și cîntat (ex. 291).

Altă urare în ajunul Anului Nou este *Vasilca*, atestată în Muntenia, Oltenia și Dobrogea (jud. Constanța). Numele derivă de la patronul creștin al Anului Nou. Este practicat numai de țigani ; ceata umblă cu o căpățînă de porc împodobită (aceasta a fost înlocuită pe alocuri prin Muntenia cu o păpușă). Obiceiul este de dată recentă și considerat o creație a țiganilor robi de pe la curțile boierești, după modelul celorlalte forme de colindat. În momentul de față este practicat cu totul sporadic (ex. 292).

Un cortegiu complex, care urează în noaptea de Anul Nou în Moldova, în Bucovina poartă numele de „Malancă". Se pare că denumirea vine de la numele sfintei serbate pe 31 decembrie (Sf. Melania), căreia slavii îi spun Milanca (ipoteza aparține lui Vasile Bogrea). După unele afirmații, Malanca este doar o mascare în moș și babă, sau doar denumirea Caprei în Bucovina. Cuprinde toate travestirile posibile : capră, urși, moșnegi, babe, căldărari, draci, turci, cazaci, căiuți, bungheri, împărați, generali, miri și mirese, doctori, „boieri", păpușari și jieni. Uneori se cîntă o colindă, alteori se urează la fereastră după o melodie cîntată de fluier, apoi se intră în casă și se joacă. În acest cortegiu, negustorii, căldărarii, dracii fac parte din

grupul „urîţilor“, pe cînd cazacii, bungherii, din grupul „frumoşilor“. Rolul urîţilor, mai ales al dracilor, este de a întreţine o veselie exuberantă, considerată de bun augur. Atunci cînd mascaţii dansează, separat „urîţii“ sau „frumoşii“, numele jocului provine de la numele travestirilor : bunghereasca, hărăpeasca, arnăuţii, ţigăneasca, (căldărărește) dar și dansuri care n-au nimic cu numele măștilor, cum ar fi : *sotișe*, (polca), *cărășelu*, *ţinţă-roiul* (din repertoriul obișnuit). Singurul joc în care se prind „urîţii“ cu „frumoşii“ este „hora la toţi“, cu care se încheie suita.

În Moldova se mai face și jocul „căiuţilor“, integrat, cum am arătat, „benzilor“ de malancă sau separat. Jocul calului nu începe pînă nu se capătă permisiunea gazdei, căci se joacă în casă. Pot juca pe orice melodie. dar, de cele mai multe ori, melodia este specială, numită „Ca la căiuţi“ (ex. 293) ; melodia este a vechiului dans moldovenesc *Raţa*.

Alte spectacole, cu rol distrativ, mai sînt : *Nunta ţărănească* și *Teatrul haiducesc* („Banta haiducilor“, „Banta Jienii“, „Jienii“, „Bujorenii“, fiind considerat de proveniență cărturărească). Minierii din nordul Transilvaniei mai joacă piesa *Constantin Brîncoveanu*, iar în Dobrogea și Moldova *Mocanii* sau *Mocănașii*, pe tema turmei prădate. Muzica, mai puțin interesantă, cuprinde marșuri vechi, cîntece patriotice, romanțe etc. Ea poate interesa doar sub aspectul pătrunderii unor creații de factură cultă în folclor și a transformărilor la care acestea sînt supuse.

În Transilvania, în ajunul Anului Nou, sau la alte date apropiate, se practică *Vergelul*, obicei ce îmbină petrecerea cu diferite forme de prezicere a viitorului, ce vizează căsătoria ; forma de manifestare ritual-ceremonială o implică un cîntec propriu — *Hora Vărjelului* sau *A Vărgelului*. Denumirea provine de la una din ustensilele utilizate, vergelele de lemn cu care sînt amestecate, în cofe cu apă, inelele aduse de băieții și fetele ce participă. Cel care oficiază „goga“ scoate, potrivind înadins, dar fără a fi prins, cîte două inele, urmînd ca posesorii acestora să alcătuiască o pereche (ex. 294). Versul este *hexasilabic*. Melodiile se înrudesc cu cele ale cîntecului ceremonial al clăcii de tors, cu colinda sau cu Lioara.

Am văzut cît de bogate și de variate sînt manifestările din perioada acestor sărbători. Chiar dacă în trecut vor fi avut diverse funcții, originea lor fiind diferită, în momentul de față ele sînt un prilej de veselie pentru toți, de distracție pentru cei de toate vîrstele.

Bibliografie

— Adăscăliţei, V., Cireș, Lucia, *Mocănașii*, — datină — spectacol în Moldova, R.E.F. 15, (1970), nr. 4, p. 323—334.
— Alexandru, T., *Muzica populară românească*, Ed. Muzicală, Buc. 1975.
— Breazul, G., *Colinde*, București 1938.
— Bîrlea, Ov., *Folclorul românesc, I*, Ed. Minerva, București 1981.
— Caraman, Petru, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi*. Iași 1931.
— Comișel, Em., *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, Buc. 1967.
— Ciobanu, Gh., *Înrudirea dintre ritmul dansurilor și al colindelor*, R.E.F. IX, (1964), nr. 1.
— Dragoș, S. V., *303 Colinde*, București 1925.
— Jula, N., Mînăstireanu, V., *Tradiţii și obiceiuri românești, Anul Nou în Moldova și Bucovina*, E.P.L., București 1968.
— Mîrza, T., Petrescu, G., *Cîntecul vergelului*, R.E.F. 14, (1969), nr. 2, p. 137—149.

— Muslea, Ion, Bîrlea, Ov., *Tipologia folclorului*, din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu, Ed. Minerva, 1970.
— Mîrza, T., *Folclor muzical din Bihor*, Ed. Muzicală, Buc. 1974.
— Mușlea, I., *Cîntare și vers la Constantin, Sfîrșitul lui Constantin Brîncoveanu în repertoriul dramatic al minerilor români din nordul Transilvaniei*, Studii de ist. lit. și folclor, 1964, p. 21.
— Popa, Steluța, *Obiceiuri de iarnă*, folclor muzical din repertoriul copiilor, Ed. Muzicală, Buc. 1981.

ALTE SPECII DIN CICLUL CALENDARISTIC

Repertoriul de șezătoare. În perioada ce urmează încheierii muncilor agricole și pînă la începerea unui nou ciclu al acestora, au loc șezătorile. Participă fetele și flăcăii, în special, apoi femeile tinere și mai în vîrstă; criteriile de organizare sînt vîrsta și vecinătatea, primul predominînd. Aceasta se observă din așezarea „la loc de cinste" a fetelor mai mari, locurile mai puțin însemnate fiind ocupate de femeile mai în vîrstă și de fetele mai mici. Participantele își aduc de lucru, fiecare pentru sine. Șezătorile se făceau în zilele de lucru, de pe la înserat pînă după miezul nopții. Șezătoarea se desfășoară după un program anume, începînd cu discuții și glume, continuînd cu cîntece care alternează cu glume, ghicitori, farmece; urmează o gustare și băutură, însoțite de muzică și strigături, iar spre sfîrșit, dansuri și jocuri de societate.

Șezătoarea este un obicei al tinerelor, în care se practică unele manifestări legate de viitoarele căsătorii — farmece, menite să aducă feciorii la șezătoare, sau să „lege" un flăcău de o anumită fată, sau, în cazul unor femei tinere, anumite rituri de fecunditate. Cîntecele, sau textele rostite, erau executate în absenta feciorilor sau a bărbaților. Textele sînt scurte, concise, cuprinzînd numele cuplului vizat. Terminologia acestora este specifică; melodiile sînt recunoscute de femei ca fiind specifice șezătorii: „Apăi asta ie colindă de fecior cu fete; numa' așa în șezătoare, nu de Crăciun". (M. Kahane, L. Georgescu, *Repertoriul...* p. 320). Melodiile dovedesc o structură arhaică, bazate pe scări *prepentatonice* sau *pentatonice*, au caracter silabic, forma fixă, uneori cu refren, dar uneori cu o „stroficitate relativă" (idem. p. 322).

Repertoriul de șezătoare este considerat o specie distinctă, îndeplinind cerințele repertoriului ceremonial: execuția este legată de un anumit prilej sau dată, și într-o durată de timp determinată, avînd o funcție rituală precisă, într-un complex ceremonial organizat, antrenînd la exercitarea sa o colectivitate definită, structurat într-un mod propriu, în raport cu prilejul respectiv. Repertoriul este considerat ca făcînd parte din *ciclul vieții** — la fel ca nunta și înmormîntarea, ceremonial feminin de vîrstă, fiind un preludiu sau un postludiu al nunții (vezi ex. 295). *Că din ceata noastră / Ni se duce-o fată / — Ce nume de fată? / — Reli m'nireasa / Care-i mirele? / — Vasile junele / Lingură de miere / Vasile cu muiere / Foaie de tăba' / Reli cu bărbat.*

* Se desfășoară, însă, într-o anumită perioadă a anului.

Spre deosebire de șezătoare, unde participantele lucrează pentru sine, *claca* este o formă de muncă în colectiv, în folosul celui care o organizează, o formă de într-ajutorare, în care accentul cade pe latura productivă a muncii. Și claca se desfășoară după un program tradițional, cu un repertoriu muzical specific. Este de presupus că, în trecut, au existat cîntece de clacă cu o tematică mai variată, adecvată muncii. Din acestea se mai păstrează, pe alocuri : *cîntecul la claca de tors* (prin Transilvania) și *cîntecul la călcatul fuioarelor* (în Bihor). Cîntecele cunoscute prezintă — la fel cu cele de șezătoare — stadii diferite de evoluție. Acestea sînt asemănătoare cu alte melodii vechi, aparținînd melodiilor ceremoniale și rituale (colinde, cîntece rituale de secetă). Vezi ex. 296, strofa a doua : *Te uită pe cer / Că stelele pier / Ia-n nume de bine / De aste copile / Tortu ce l-am tors / Fie-ți de folos / Măcar că-i cam gros / Că-i pe noapte tors.*

Bibliografie

Kahane, M., Georgescu, L., *Repertoriul de șezătoare — specie distinctă*, R.E.F. 13, (1968), nr. 4, p. 317—330.

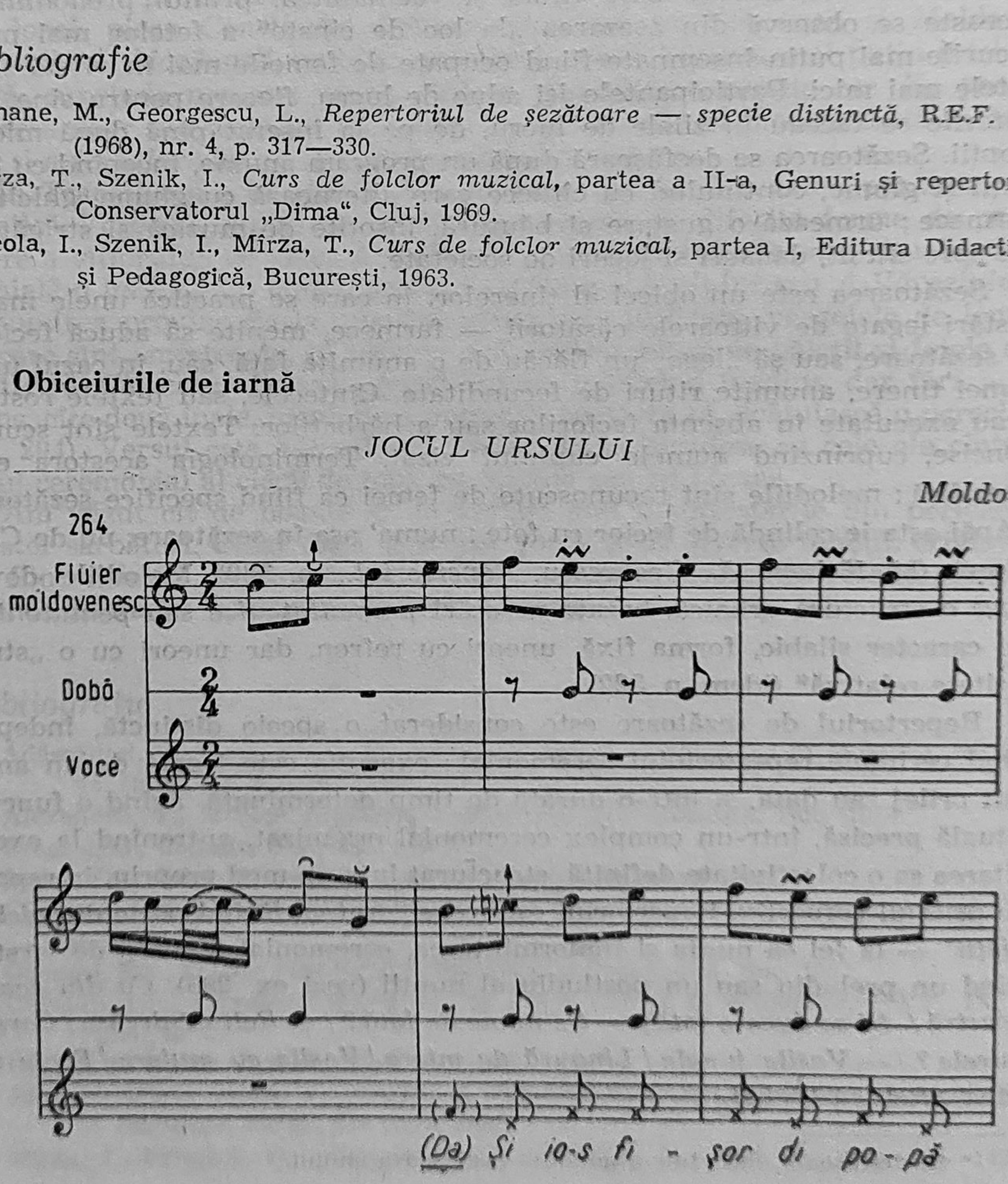
Mîrza, T., Szenik, I., *Curs de folclor muzical*, partea a II-a, Genuri și repertorii, Conservatorul „Dima", Cluj, 1969.

Nicola, I., Szenik, I., Mîrza, T., *Curs de folclor muzical*, partea I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.

Obiceiurile de iarnă

JOCUL URSULUI

Moldova



Am ră-mas să bat din do-bă ha!

(Ș-am) zis ver-de di ne-ga-ră Sunt ar-tis-tu-n-

etc.

simile

etc.

tli pe ța-ră ha!

JOCUL CAPREI

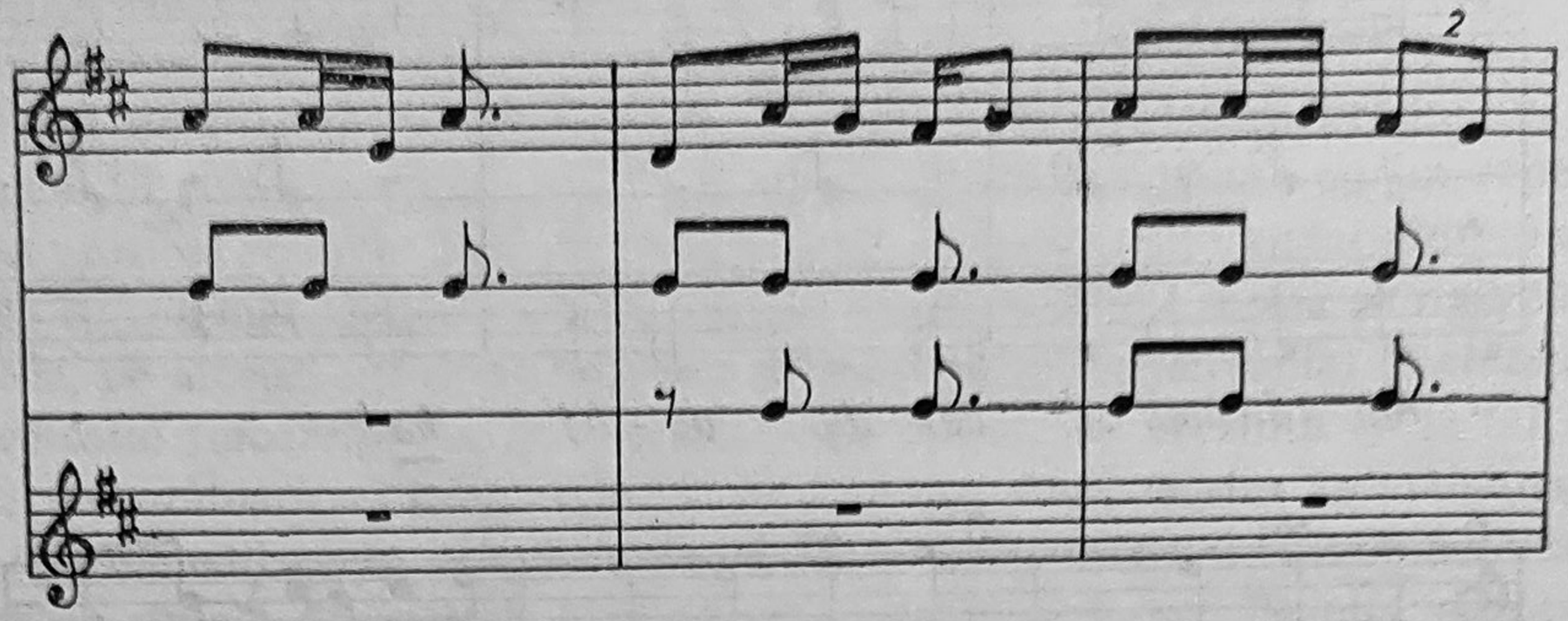
265 ♩. = 66

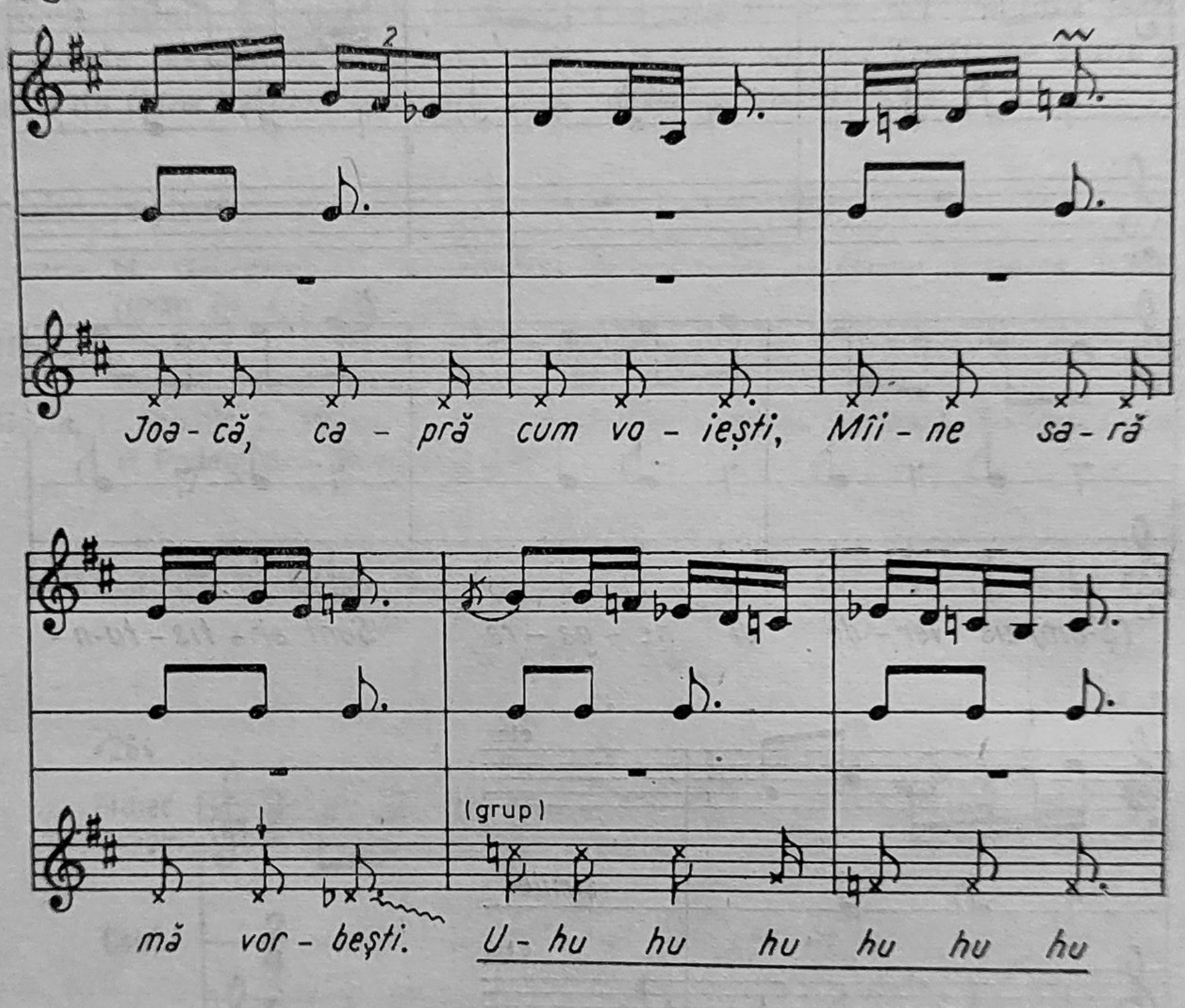
Vioară

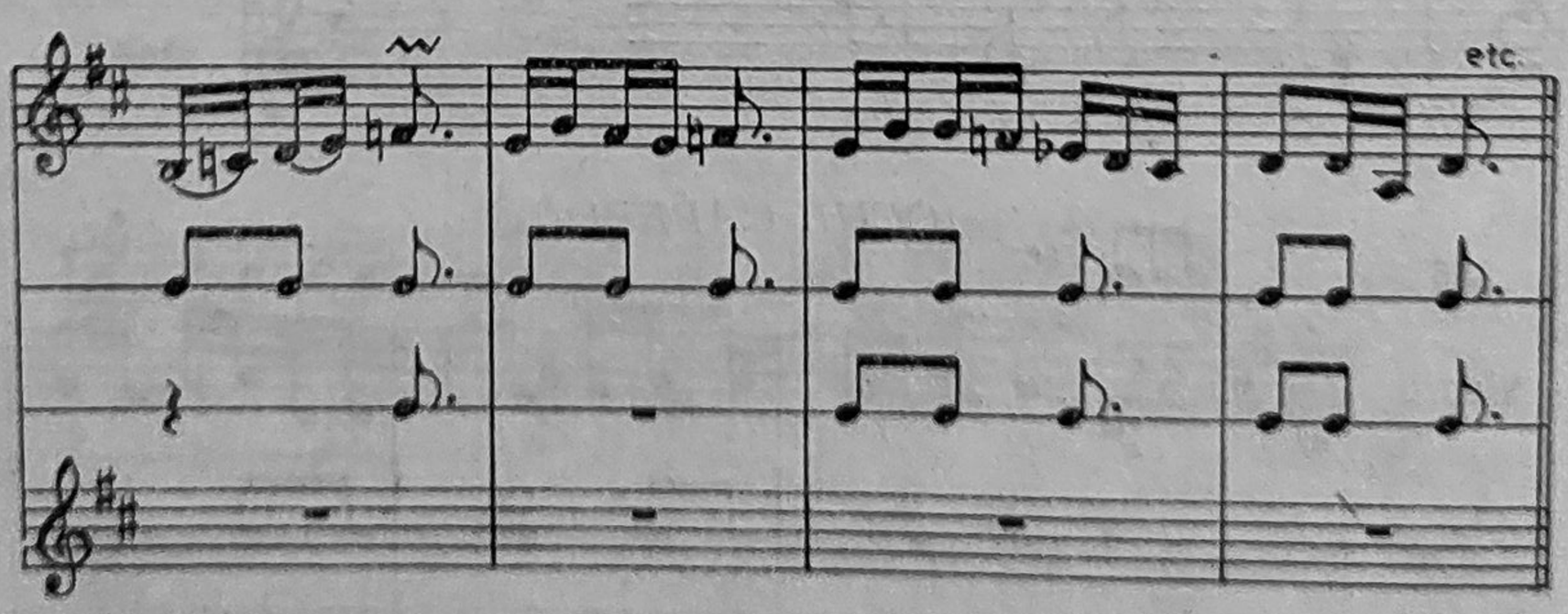
Capră

Șuierat

Voce



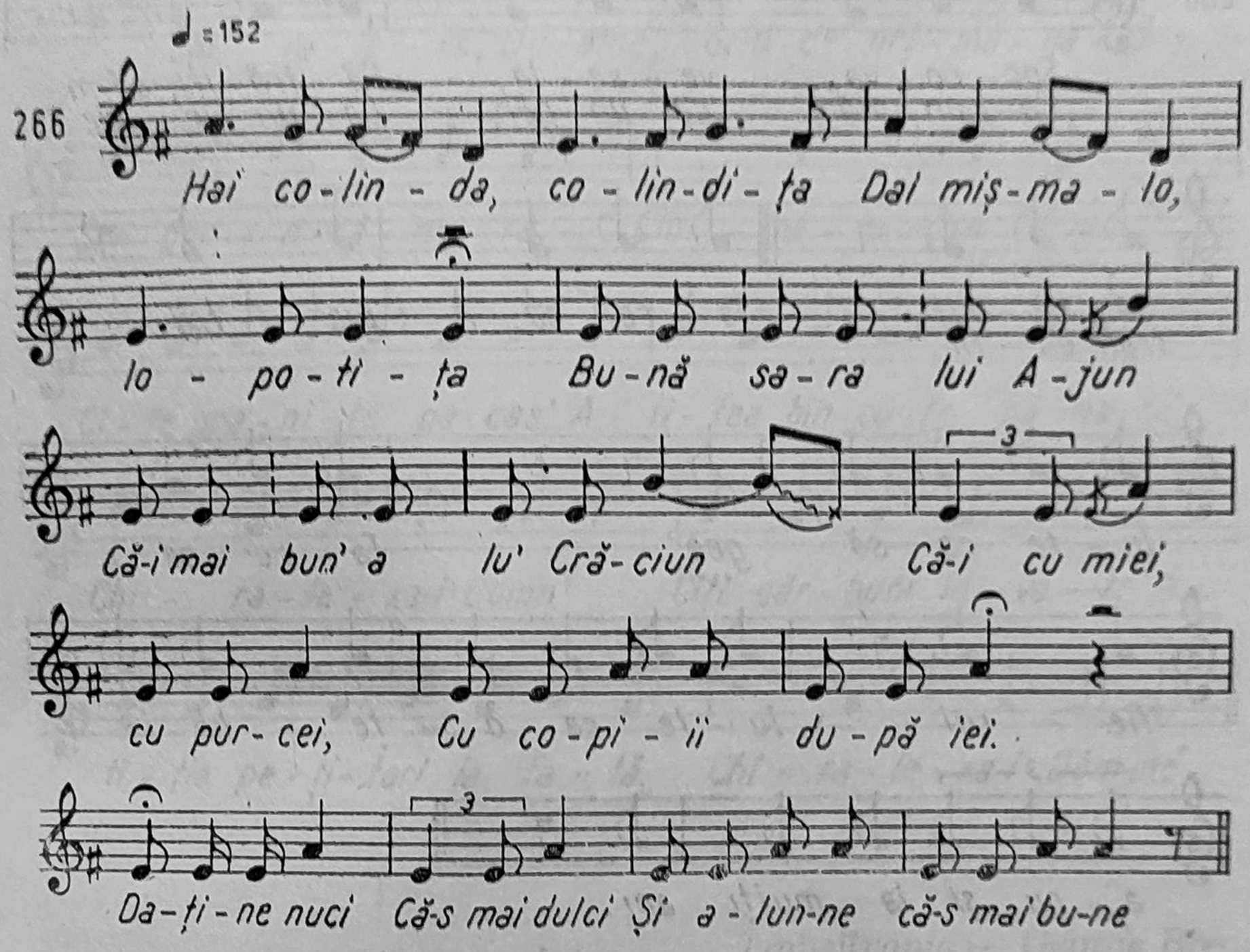

Joa - că, ca - pră cum vo - ieşti, Mîi - ne sa - ră
mă vor - beşti. (grup) U - hu hu hu hu hu hu


etc.

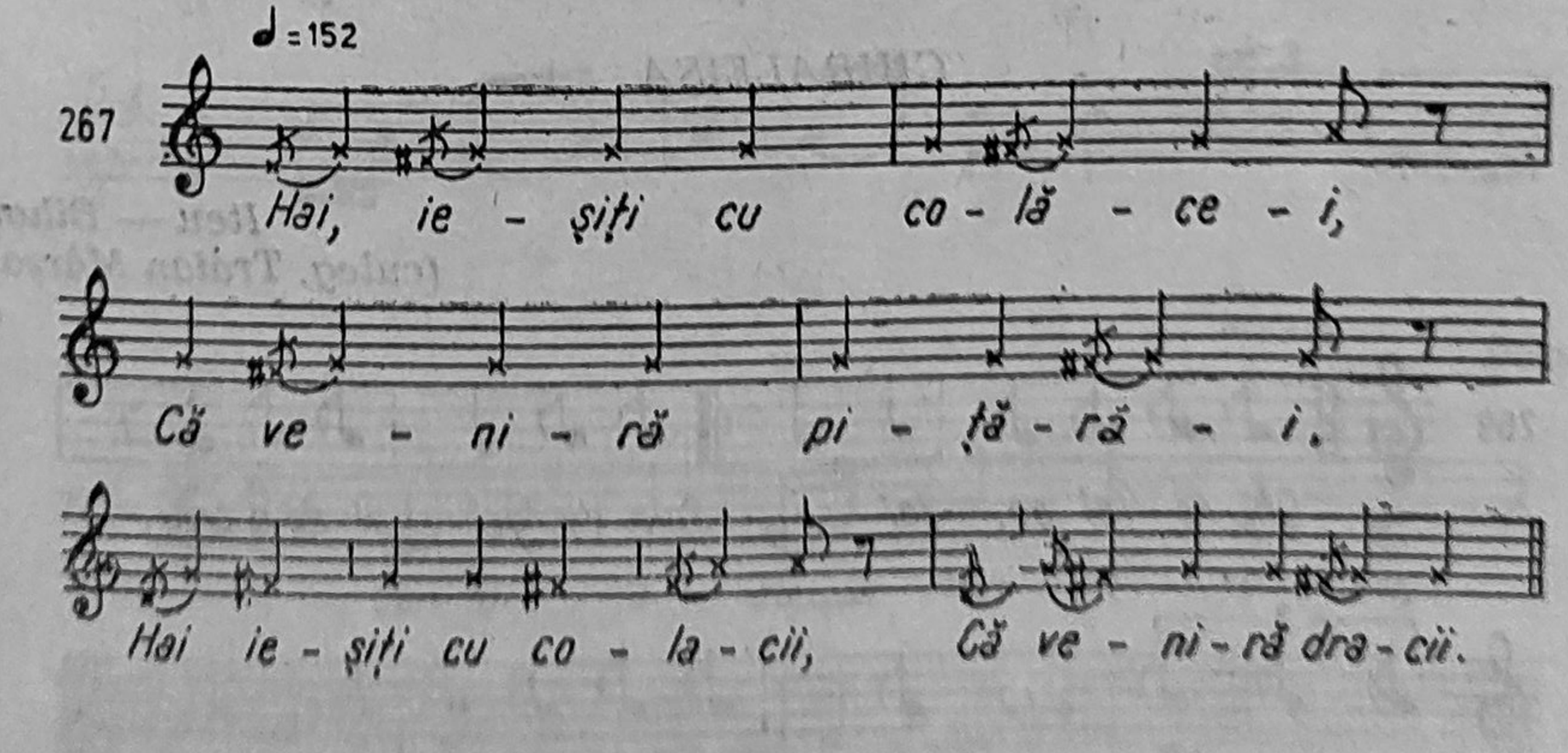
PITĂRĂI

Mg. 3032 II x.

Buzeasca — Caraș-Severin



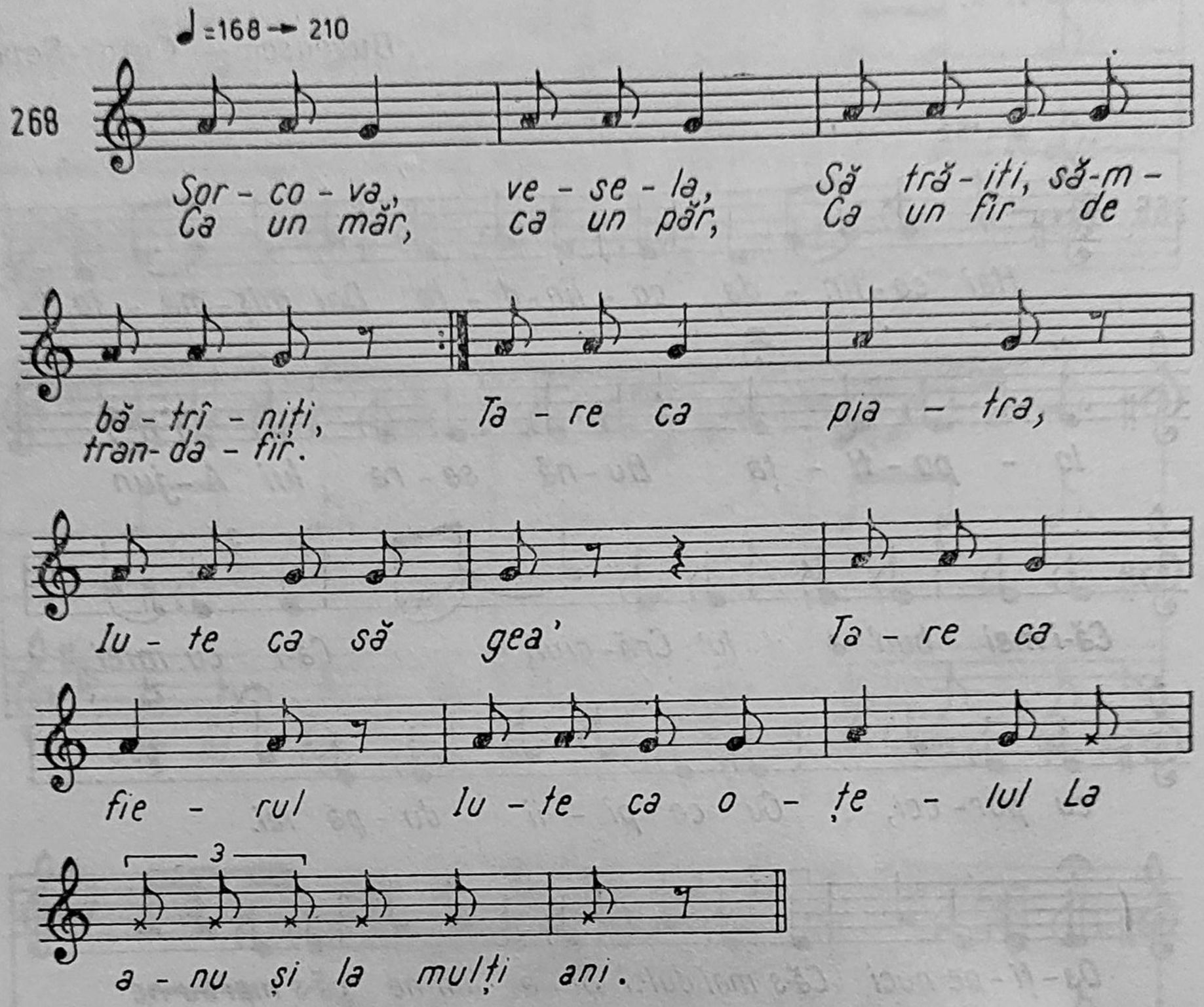
Mg. 3423 Z.c.



SORCOVA

Mg. 1995 d d d.

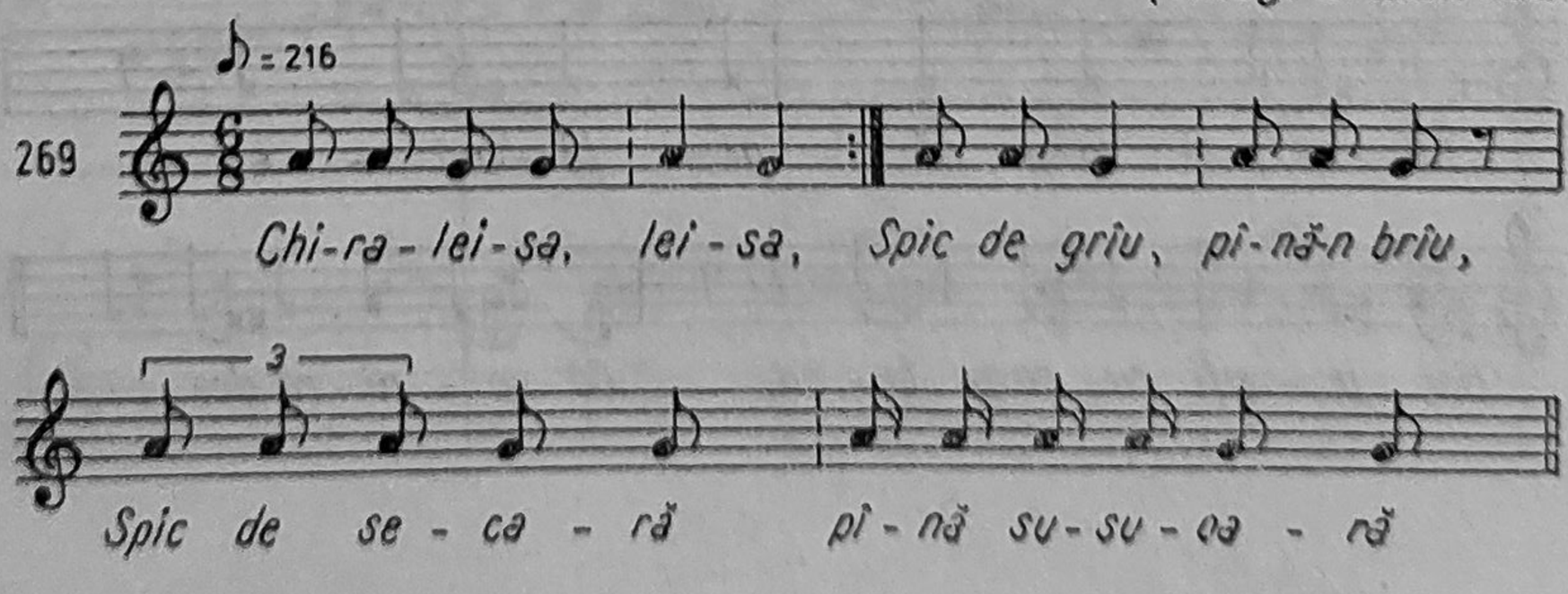
Fureşti — Argeş



CHIRALEISA

Mg. 2379.

Iteu — Bihor
(culeg. Traian Mârza)

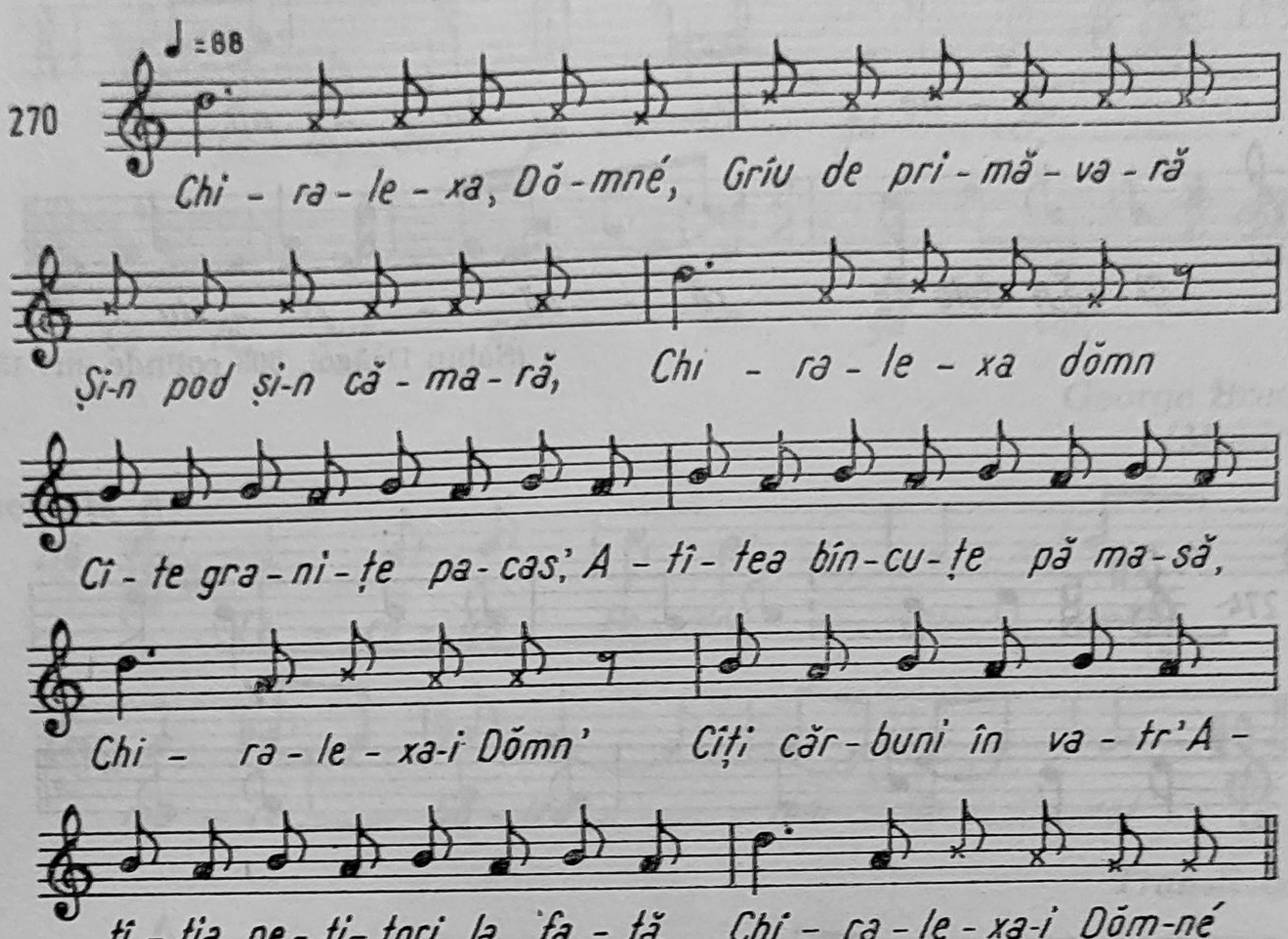


CHIRALEXA

Mg. 4273 II m.

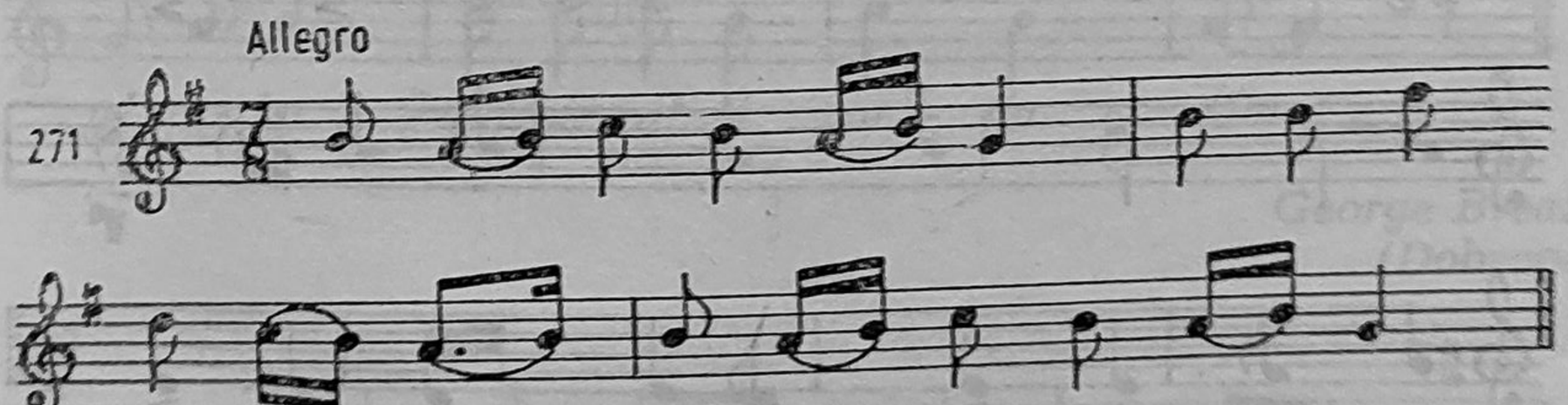
Breb — Maramureș

270



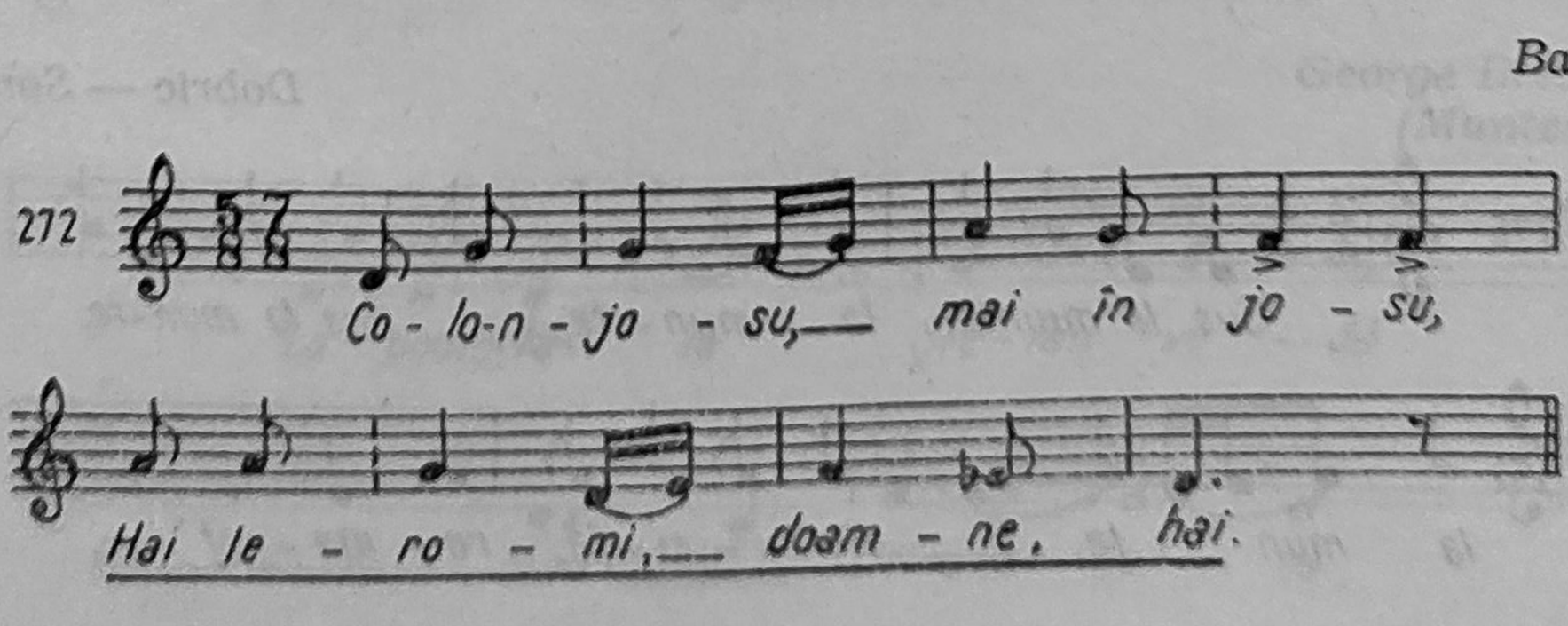
Transilvania — George Breazul

271



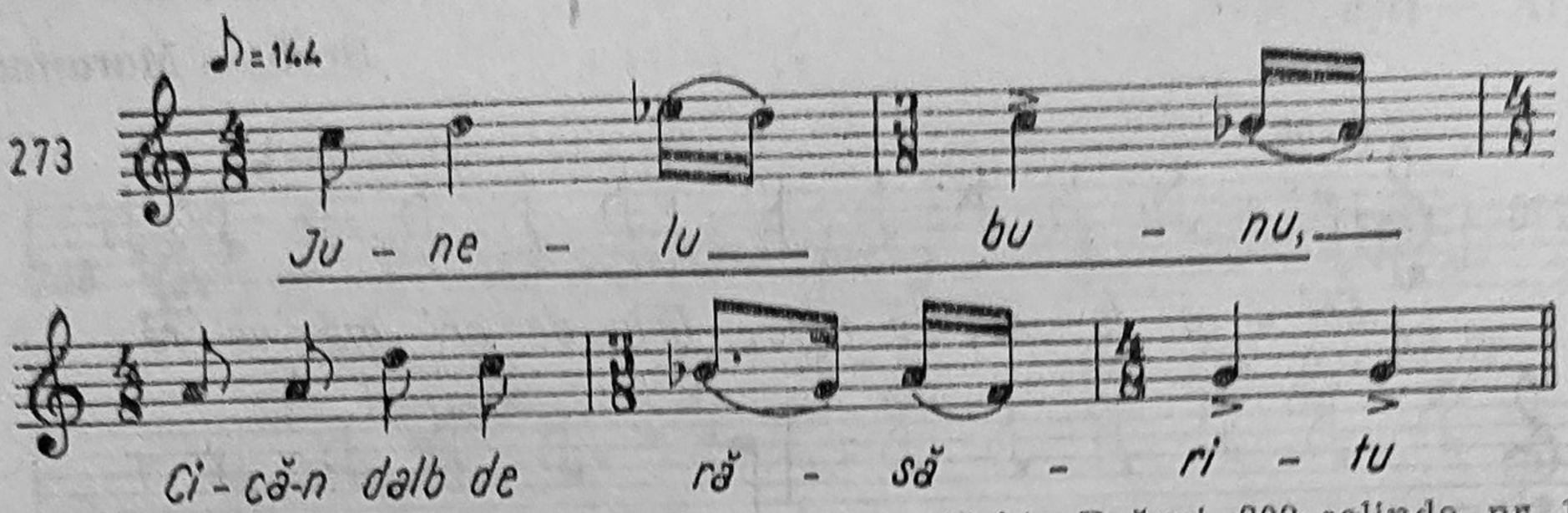
Banat

272



Balșa — Hunedoara

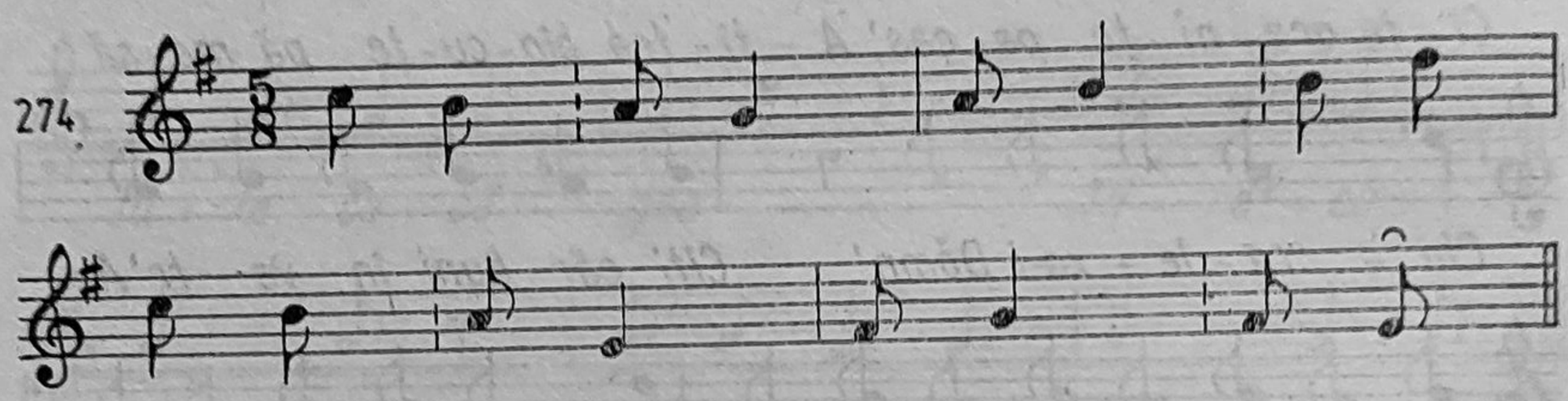
273



(Sabin Drăgoi, 303 colinde, nr. 137).

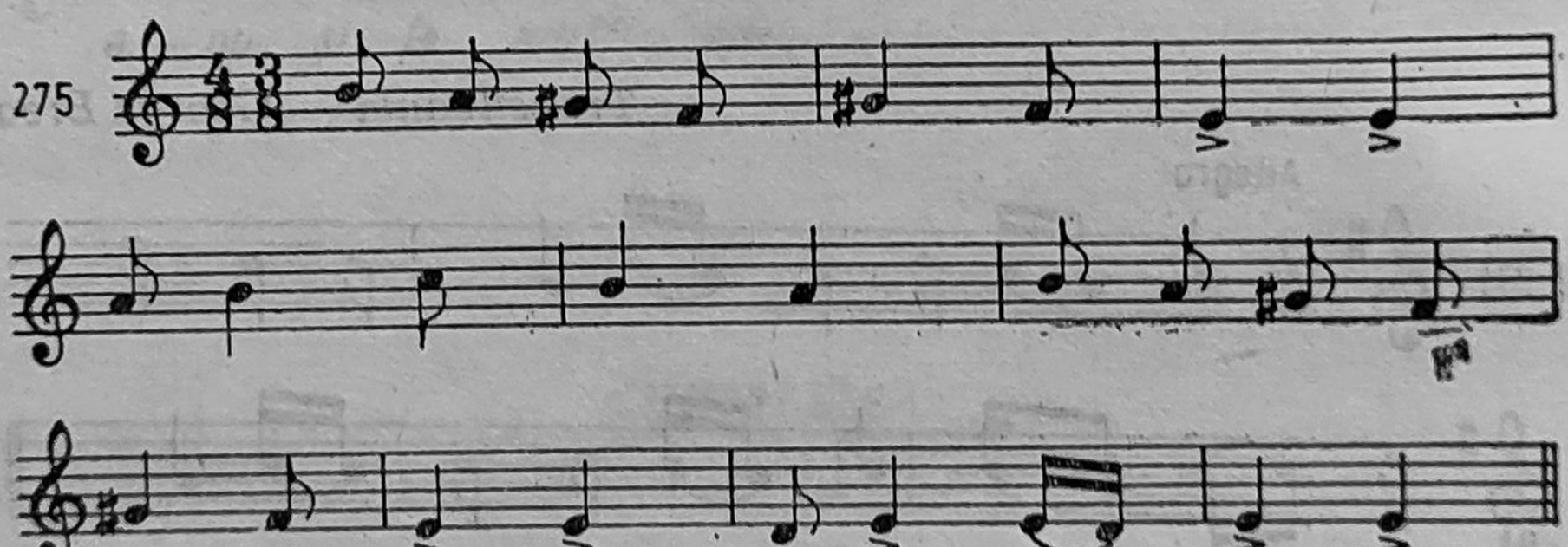
Moldova

274



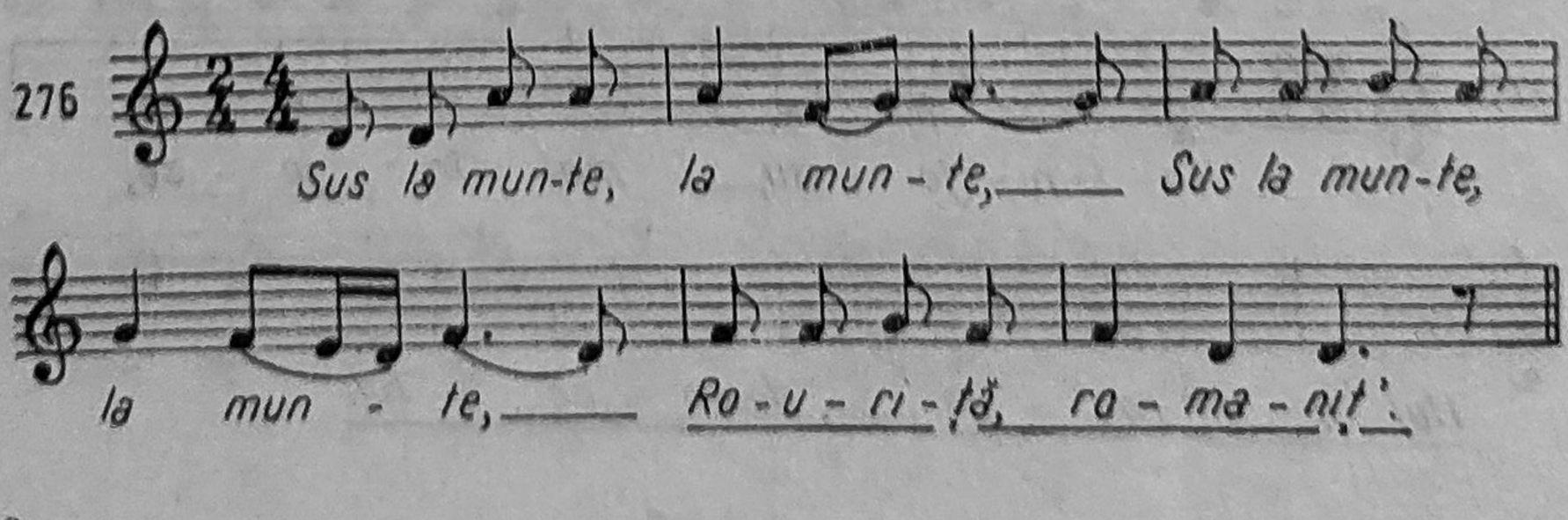
Banat — George Breazul

275



Dobric — Someș

276



George Breazul
(Muntenia)

277 Repejor

Co - lo, sus, pe . lîn - gă cer, ——

Co - lo, sus, pe lîn - gă cer,

George Breazul
(Moldova)

278

Le - ro - lea Pe dru - mul cel ——

ma - re —— Co - lea ——— . mai — la — val'

Transilvania

279

Și-am ple- cat să co - lin - dăm, —— Mă - ruț, măr -

gă - ri - tar Și-am ple-cat să co - lin - dăm. ——

George Breazul
(Dobrogea)

280

George Breazul
(Muntenia)

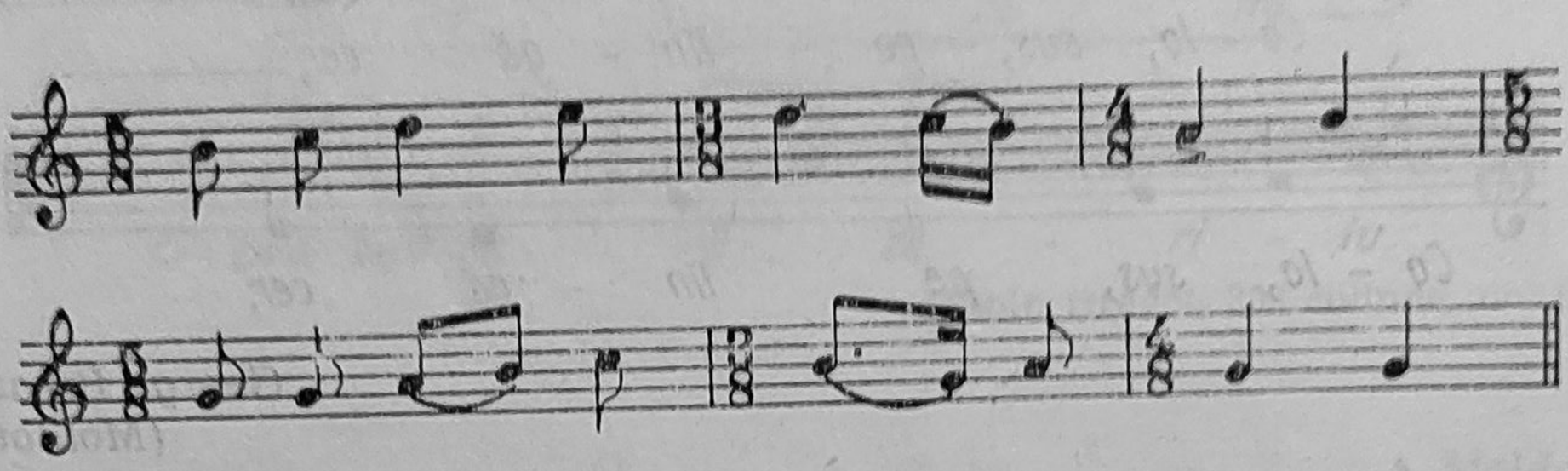
281

La poar-tă la Ște - fan vo - dă

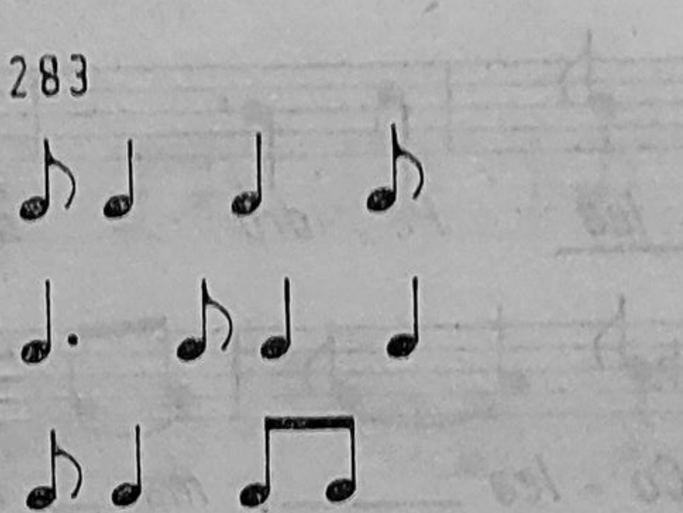
Bo - le - rii s-au ——— strîns la vor - bă.

Sabin Drăgoi (Săvîrşin — Arad)

282



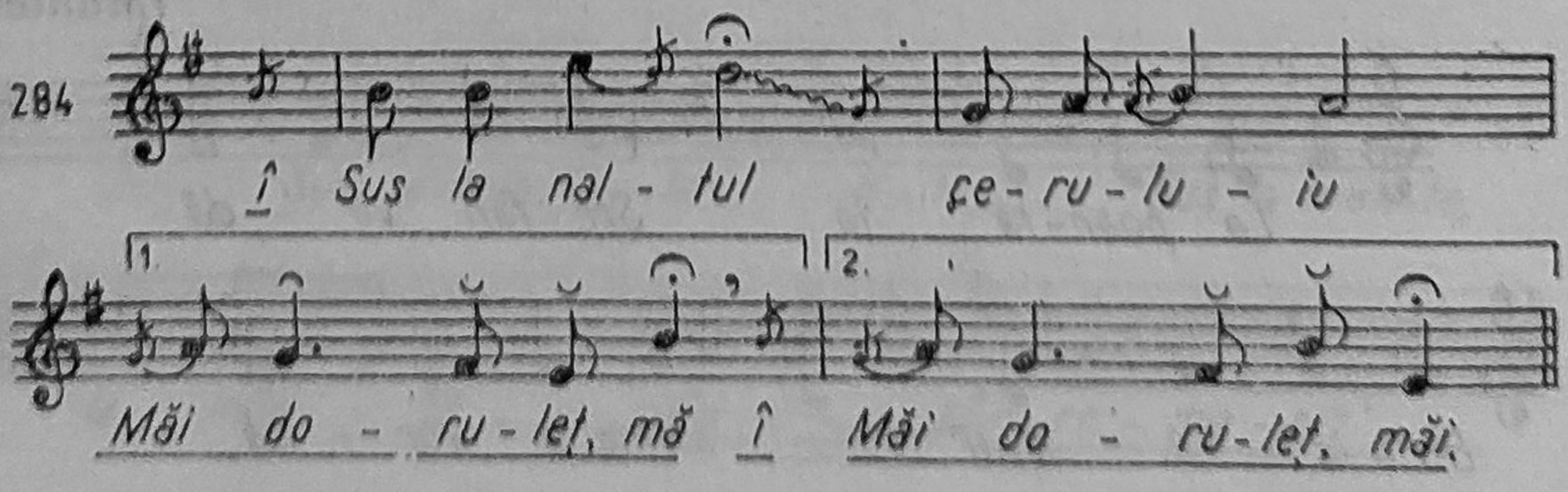
283



Valea Seacă — Suceava

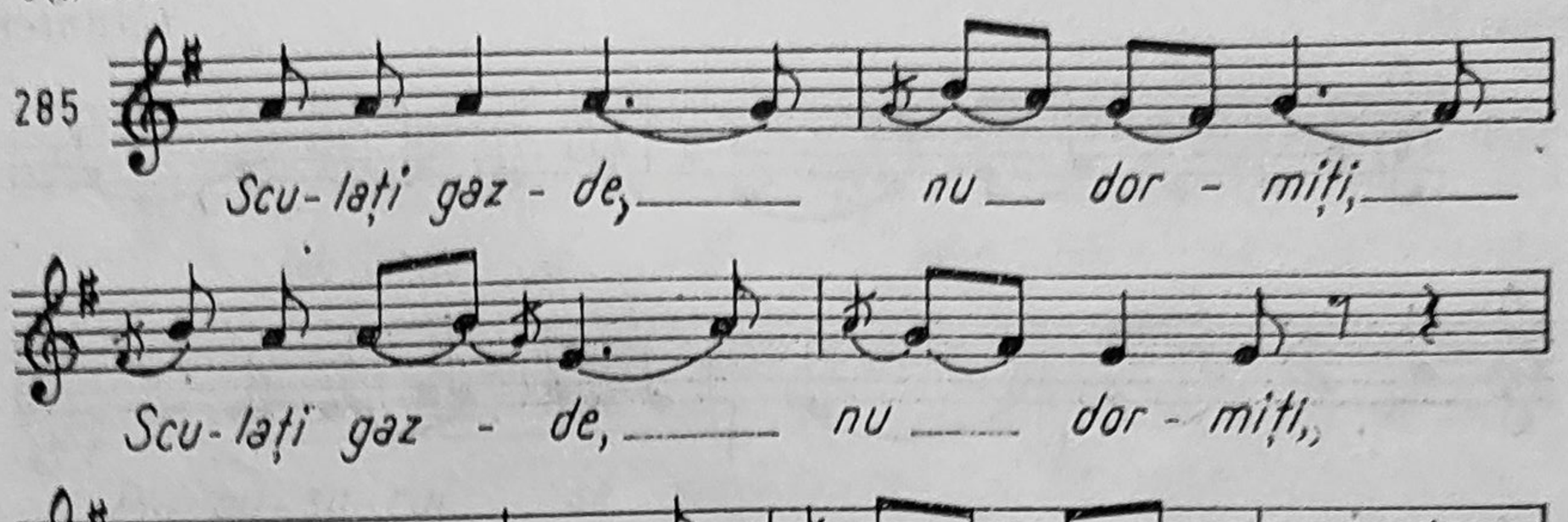
Fg. 3868ª

284



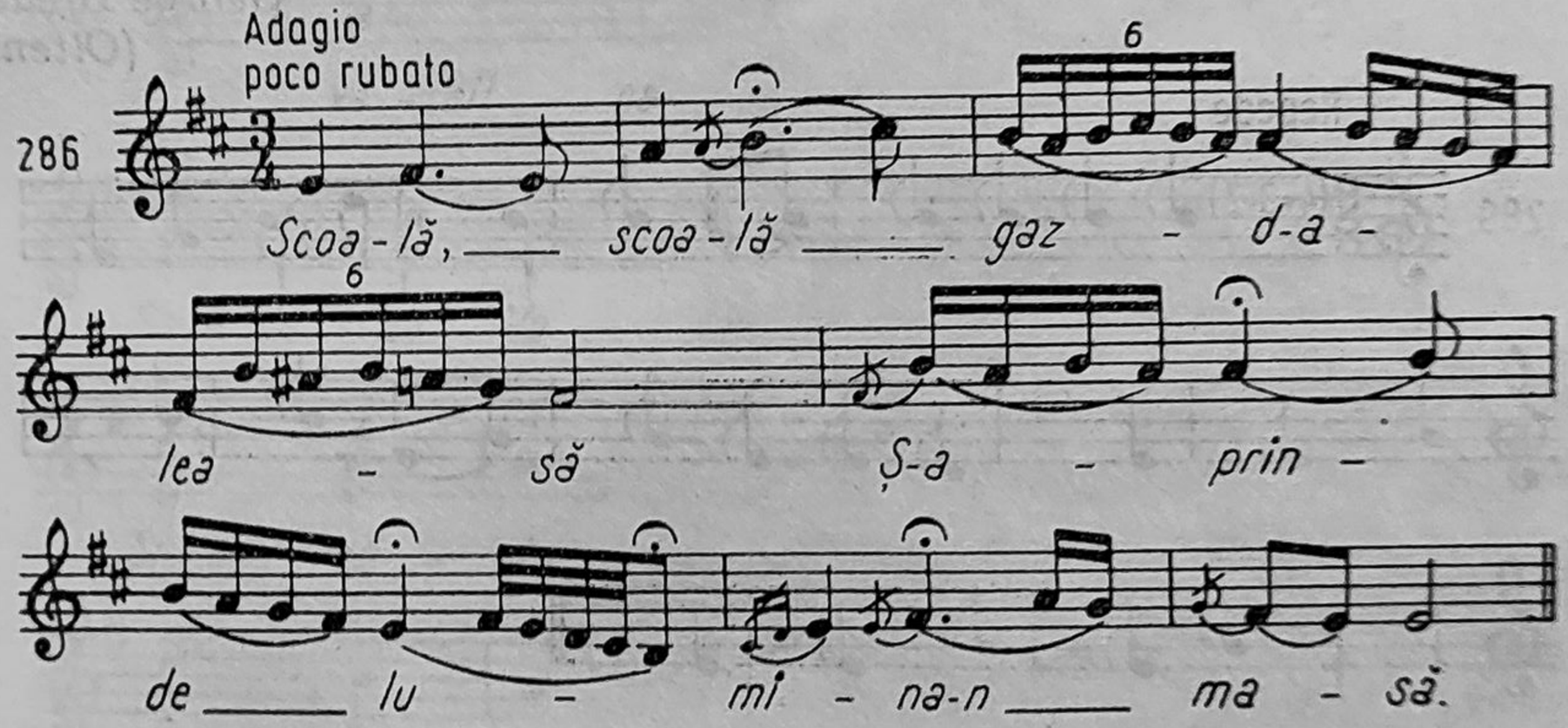
Fg. 3549ª — *Năsăud*

285



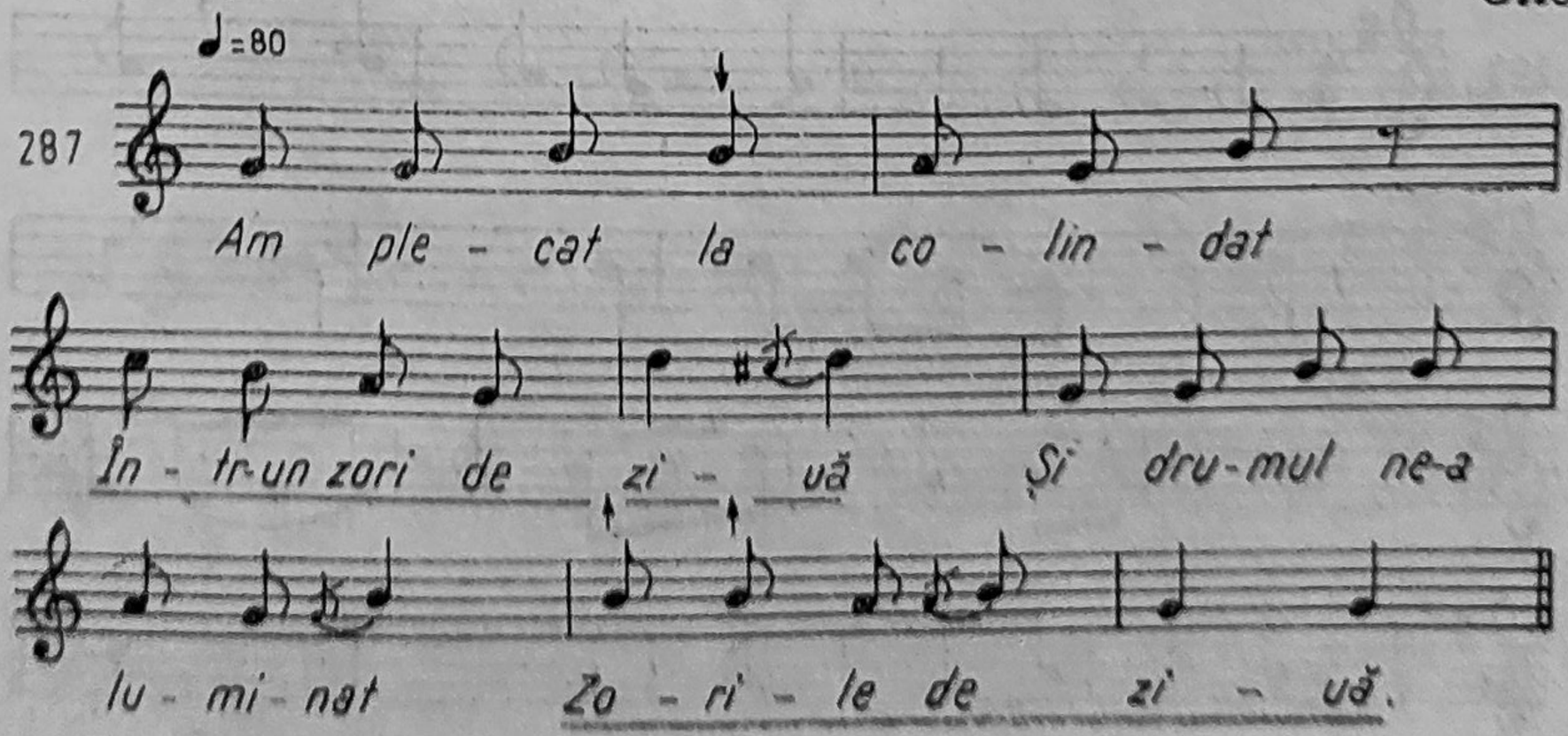
Fg. 5549ª — *Sanț — Năsăud*

286



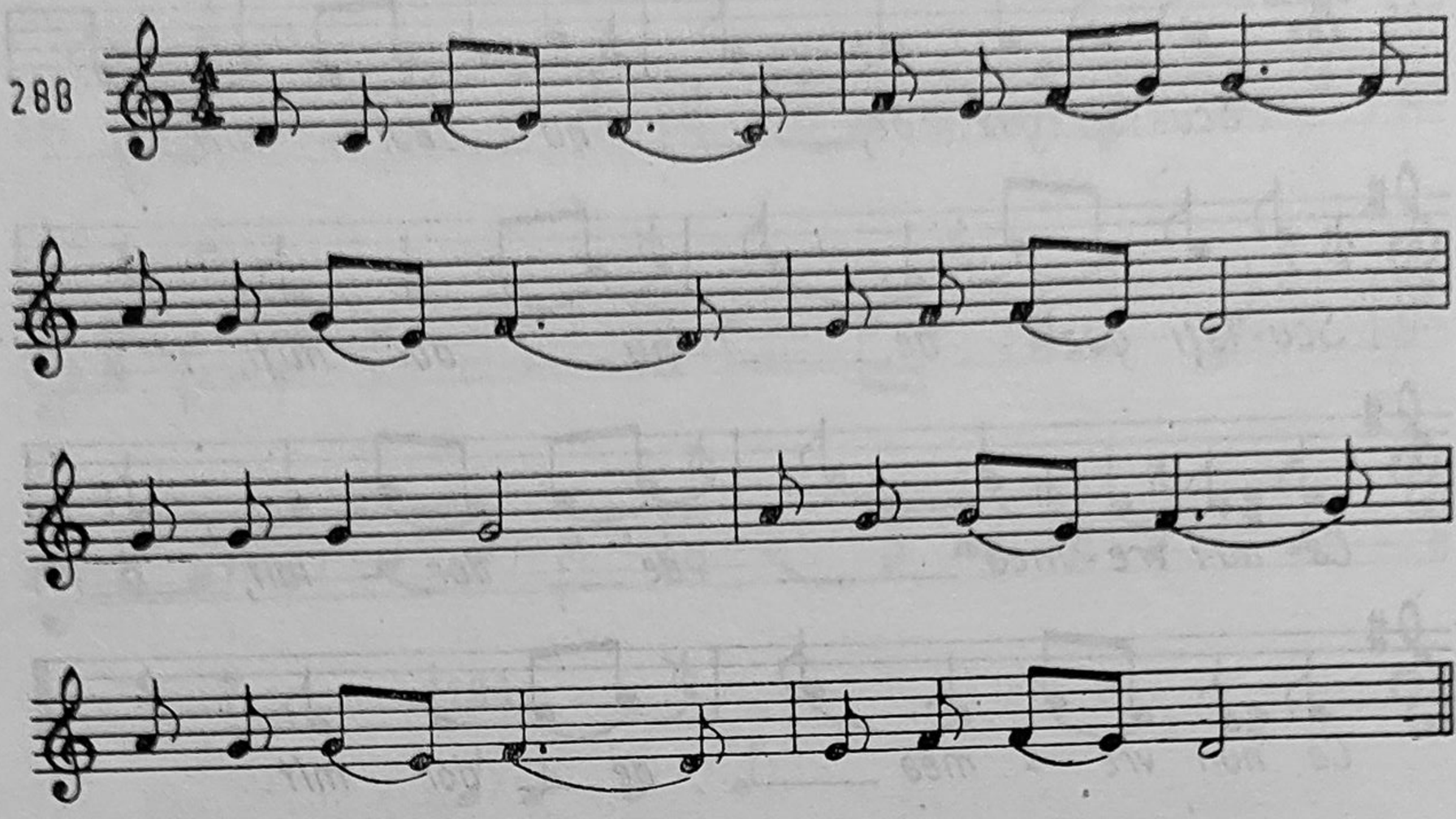
Mag. 1668 I 1. — *Olteniu*

287



George Breazul
(Muntenia)

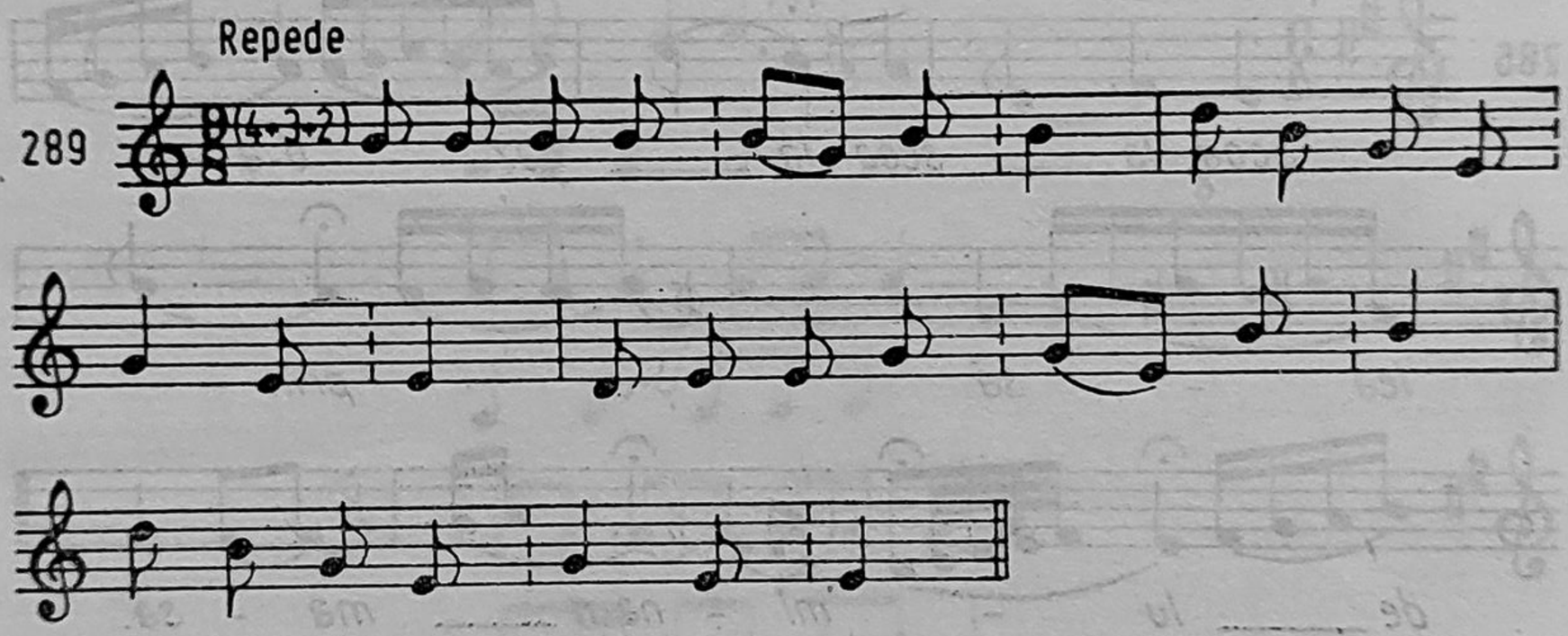
288



George Breazul
(Oltenia)

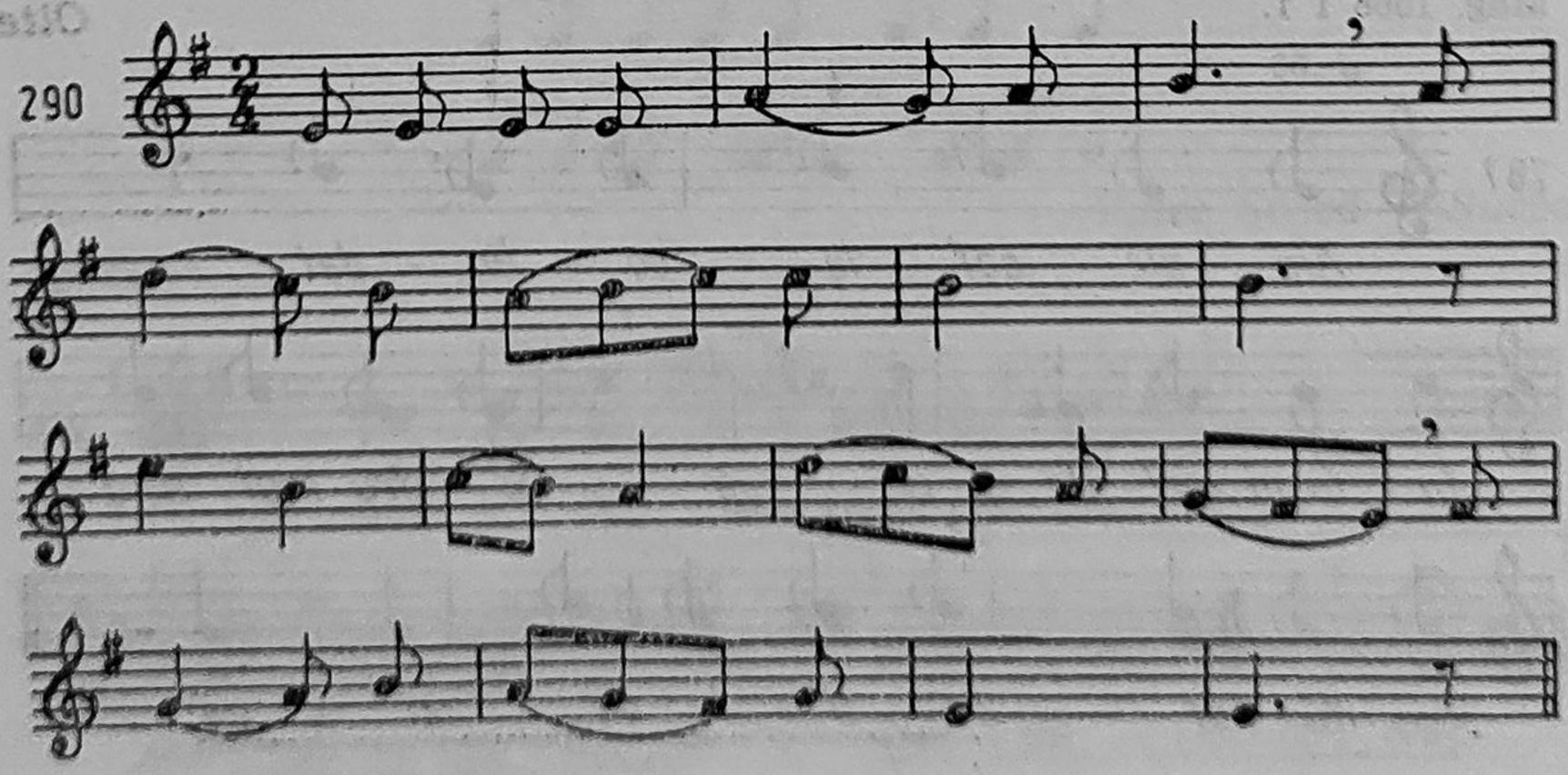
289

Repede



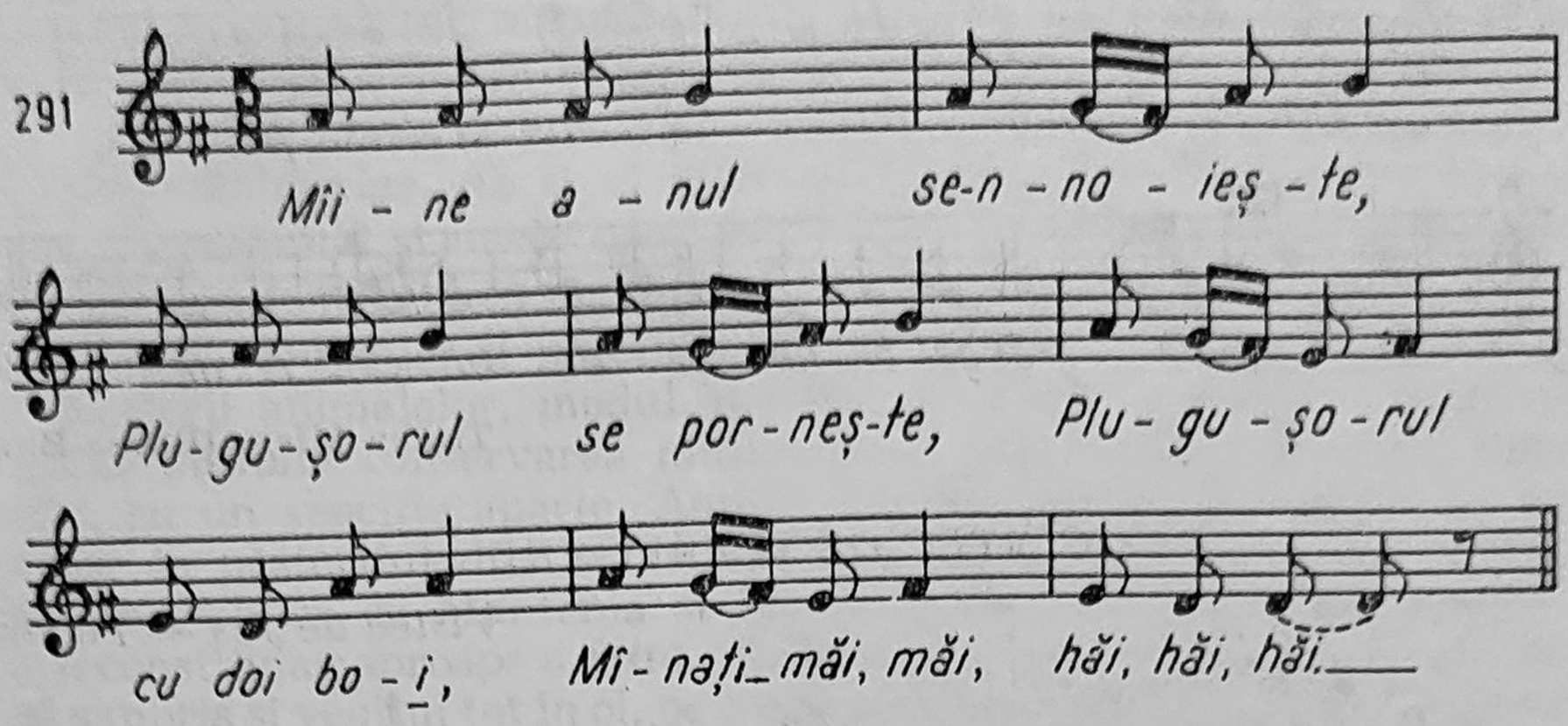
(George Breazul — Colinda nr. 197).

290



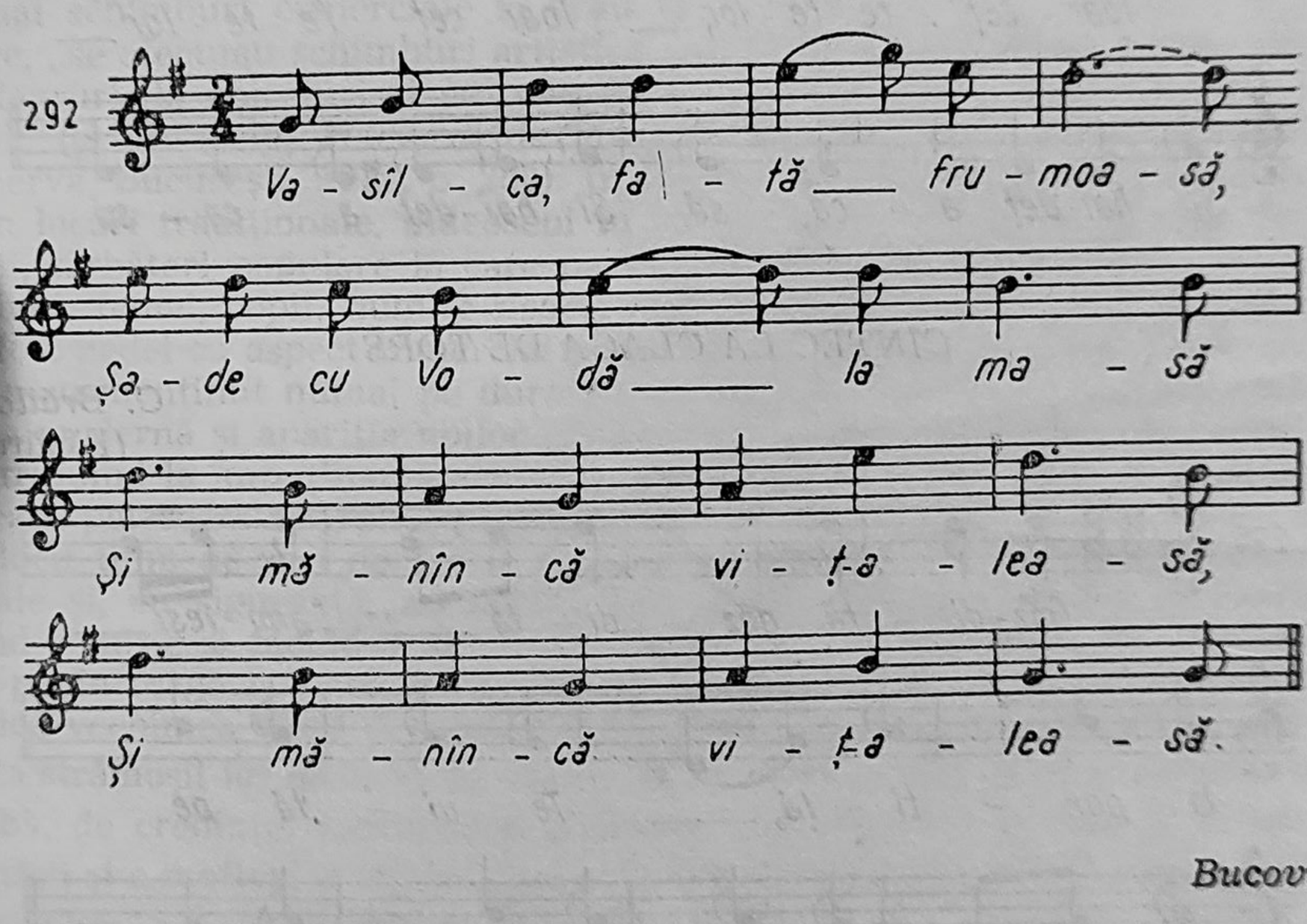
George Breazul
(Muntenia)

291



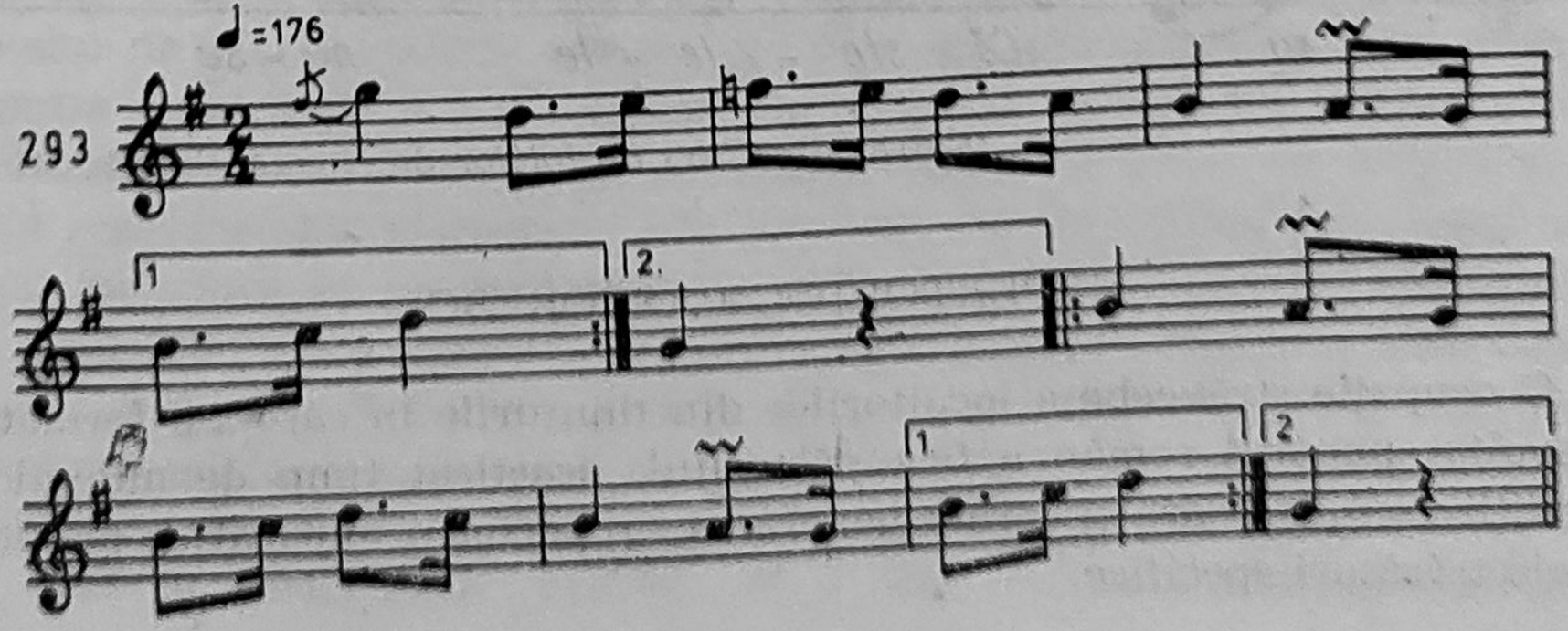
George Breazul

292

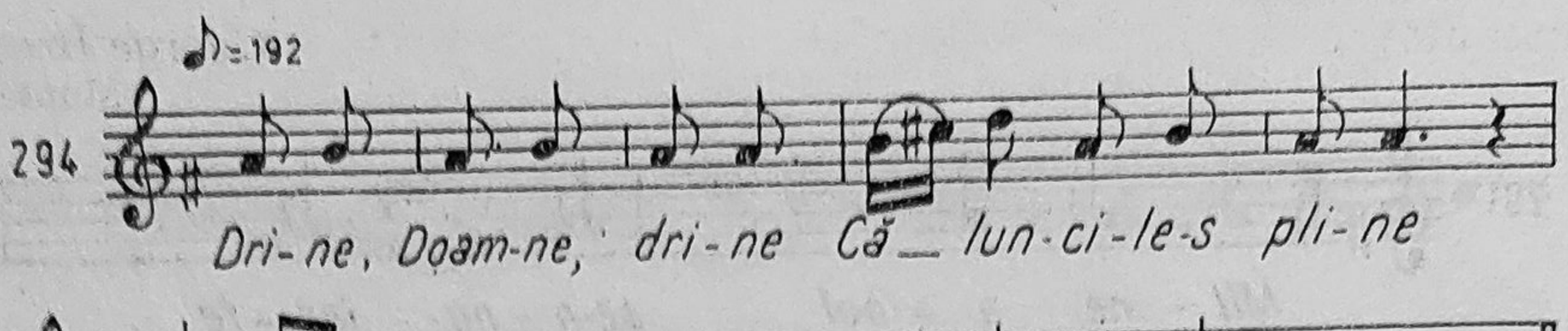


Bucovina

293



294

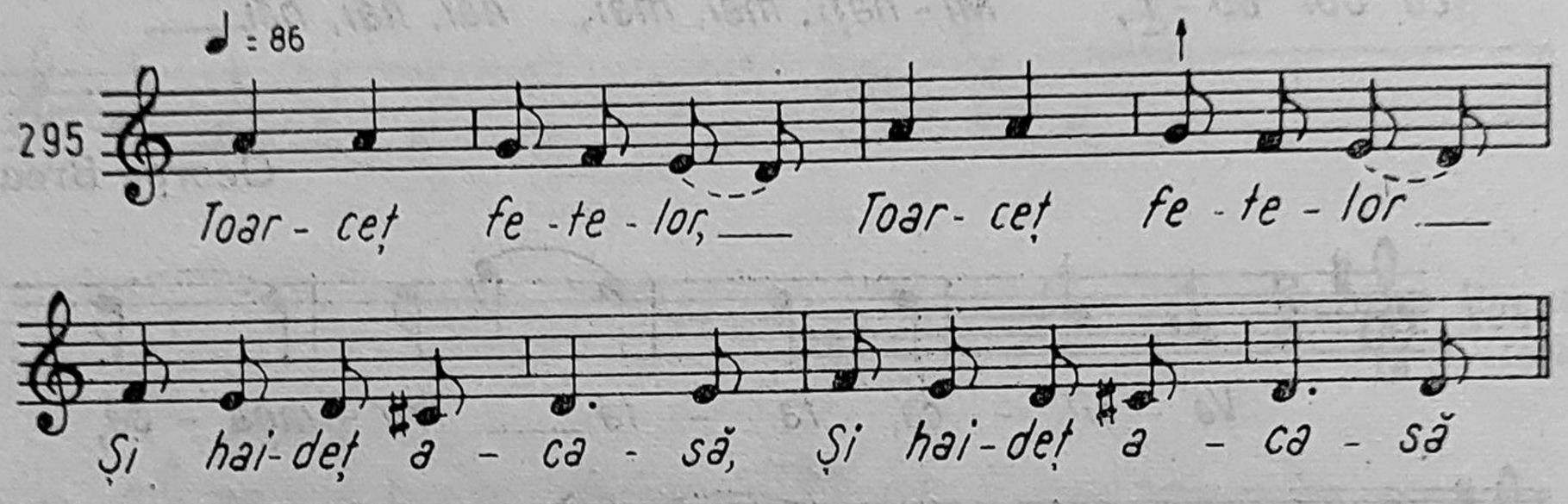


Traian Mîrza (Bucea-Bihor)

CÎNTEC DE ȘEZĂTOARE

Vișteа de Jos — Făgăraș

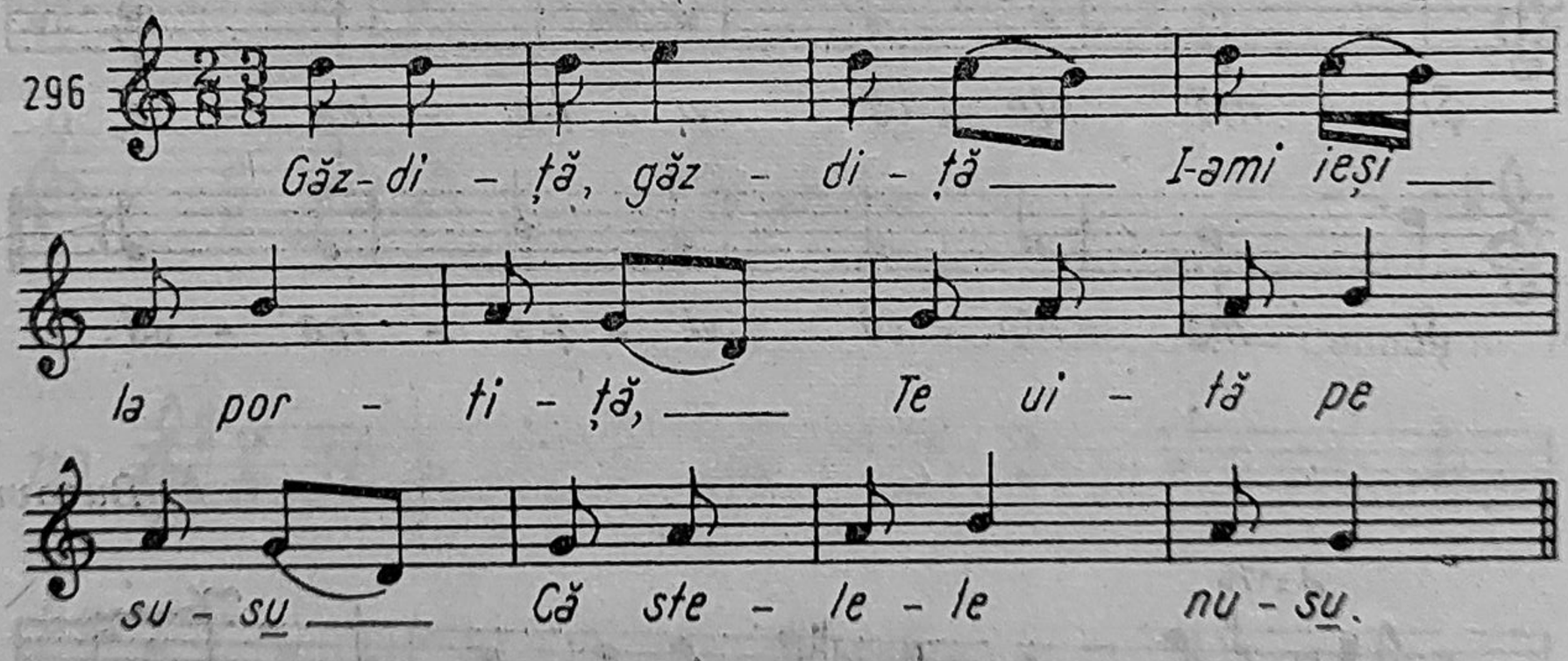
295



CÎNTEC LA CLACA DE TORS

C. Brăiloiu (Făgăraș)

296



(Extras din *Curs de folclor* de Nicola, Szenik, Mîrza).

REPERTORIUL PĂSTORESC

O ocupație străveche a locuitorilor din ținuturile în care s-a format și dezvoltat poporul român a fost păstoritul, practicat timp de milenii în condiții asemănătoare și care a generat un repertoriu muzical ce prezintă unele trăsături specifice.

„Noi românii sîntem un neam de păstori“ spunea Ovid Densușianu (O. Densușianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, 1, p. IV), afirmație ce reflectă însemnătatea trăsăturilor psihice pe care această ocupație le-a imprimat locuitorilor acestor meleaguri. La români, creșterea vitelor pe scară mare se remarcă în Evul Mediu ; Dimitrie Cantemir, în *Descriptio Moldaviae*, dă și el informații asupra păstoriei și a creșterii vitelor, menționînd și unele credințe privitoare la oaie, ceea ce înseamnă că aceasta era familiară în mediul în care crescuse.

Vechimea ocupației și practicarea constantă a acesteia, în zonele propice creșterii animalelor, modul specific de viață, tehnicile tradiționale, au făcut posibilă conservarea multor elemente arhaice în sînul acestei „lumi“, cu un specific aparte. Andrei Veress-cercetător modern — referindu-se la păstoritul din Transilvania și la legăturile pe care transhumanța le stabilea cu Muntenia și Moldova pînă în anul 1821, afirma că „oierii constituiau aproape o *castă*. „Socotea în oi tot ce avea de la ele, luîndu-și simbria și veniturile tot în oi, pe lîngă care se orînduia și mersul cugetării și întreaga viață a fiecăruia“. Transhumanța a făcut posibilă circulația multor bunuri spirituale. Cu ocazia tîrgurilor păstorești, la care aveau loc nu numai schimburi comerciale ci erau și întîlniri de ordin social la scară mare, „se efectuau schimburi artistice-spirituale, de la cîntece lirice, epice, la dansuri, la obiceiuri și cutume pînă la schimbul de cunoștințe de tot felul“ (O. Buhociu, *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 268). În lumea păstorească aveau loc, la date și în locuri tradiționale, îndeosebi în lunile iunie și august, în zona fînațului, sărbători populare la care participa societatea păstorească întreagă, bărbați, femei, copii, numite *nedei*, mai rar *rugi* ; după locuri și regiuni, au fost nedei cu aspect comercial preponderent, altele cu cel al petrecerii ; ele s-au menținut numai pe durata unei anumite perioade istorice, civilizația modernă și apariția noilor căi de comunicație, — șosele, căi ferate— contribuind la împuținarea acestora (înainte de 1944 mai erau 5—6 nedei). Aceste petreceri aparțin păstoriei de munte de pretutindeni ; ele „au mijlocit timp de zeci de secole apropierea ciobanilor, a schimburilor culturale și, cu siguranță, au ajutat și creația orală, adîncind-o și confirmînd-o mitic și făcînd-o să circule mai intens la toți românii. Existența lor pe întreaga coloană a Carpaților, la circa 1500 de metri altitudine, indică vechimea vieții și a culturii păstorești pe care românii au primit-o de la strămoșii lor daci. Viața pastorală de care vorbim explică unitatea de limbă, de credințe, sentimente și comportament, care au dus la crearea muzicii și a motivelor lirice și epice la toți românii, în primul rînd a celor păstorești...“ (O. Buhociu, op cit, p. 270—271).

Modul de viață, lexicul, poezia, au fost studiate de către specialiști ; mai puțin muzica, ce a luat naștere în condițiile practicării acestei ocupații. Karl Bücher denumea muzica „o fiică a muncii“, ceea ce corespunde perfect repertoriului păstoresc ; sub acest aspect, elementul *funcțional* al muzicii primitive se va întîlni și în cadrul acestuia, originile ocupației, cît și a muzicii care o însoțesc, pierzîndu-se în negura timpurilor. Așa cum spunea Constantin Brăiloiu, „primitivul nu cîntă nici din gură, nici din instrument numai pentru plăcerea sa oricînd și oriunde : puterea sunetului îi servește să țină în frîu sau să împace puterile răufăcătoare care îl înconjoară, să asigure succesul muncilor sale și fecunditatea animalelor

sale... De aceea, muzica este totodată indispensabilă și, ca să zicem așa, utilitară". (C. Brăiloiu, *Etnomuzicologia*, studiu intern, Opere, II, Ed. Muzicală, București, 1969, p. 170).

Cercetătorul Gottfried Habenicht consideră că în repertoriul păstoresc planul acțiunilor concrete de protejare a turmei este dublat de un „complex plan ritologic" din care face parte și muzica. Semnalele păstorești, specifice acestui repertoriu, nu îndeplinesc doar funcția utilitară, ci au făcut parte în vremuri străvechi dintr-un ritual, executat în scopul feririi turmei de puteri răuvoitoare.

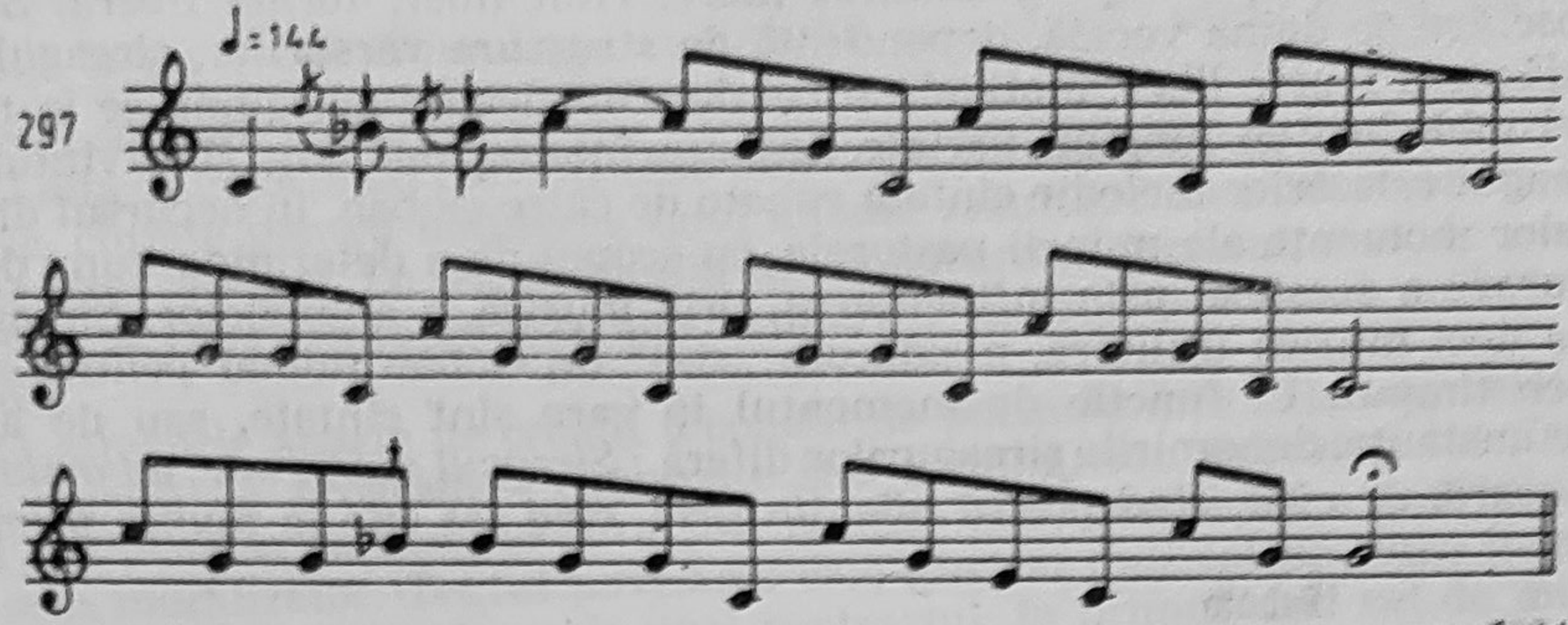
Cu timpul, o dată ou destrămarea concepției mistice, caracterul ritualic s-a diminuat ; s-a păstrat însă caracterul funcțional al repertoriului, manifestat sub diverse aspecte în toate categoriile de creații, după cum vom vedea.

Repertoriul păstoresc a păstrat pînă azi elemente muzicale arhaice și această conservare a fost pusă de unii pe seama izolării păstorilor care, petrecîndu-și viața în munți, nu au intrat în contact cu lăutarii, care i-ar fi putut influența. Dar această izolare nu este decît parțială, chiar dacă ar fi să luăm în considerare numai transhumanța. Mai degrabă păstrarea acelorași condiții — zone pastorale, căile de transhumanță, menținerea în practică a acelorași instrumente muzicale arhaice ș.a. creează o anumită continuitate, asemănătoare întrucîtva cu aceea a continuității într-un ținut a unui grup uman, la care „viabilitatea tradiției este întrucîtva direct proporțională cu vechimea grupului folcloric" (O. Bîrlea, *Folclorul românesc*, I, p. 25).

Repertoriul păstoresc, născut și perpetuat într-un mediu specific, a fost preluat și de către agricultori ; dansurile, cîntecele propriu-zise, baladele, colindele cu tematică specific păstorească se întîlnesc și în afara acestei „lumi", urmare a legăturilor firești dintre oameni. Pe ambii versanți ai Carpaților se pot întîlni dansuri și melodii asemănătoare. Transhumanța a fost unul din factorii care au contribuit la răspîndirea unor creații, „ciobanii ducînd cu ei în locurile în care uneori se stabileau pentru totdeauna atît cultura artistică din satele de baștină cît și cele auzite în drumul lor" (Em. Comișel, *Folclor muzical*, p. 246). Variante ale unor melodii românești au putut fi întîlnite la distanțe apreciabile față de granițele țării noastre, datorită aceluiași fenomen.

O bună parte a repertoriului păstoresc se execută instrumental. În practică s-au menținut unele instrumente primitive, ca : *buciumul, cornul, tilinca,* sau construite rudimentar, cum sînt *fluierele ;* mai întîlnim în practica instrumentală *cimpoiul,* de asemenea, instrument vechi. Posibilitățile tehnice ale acestor instrumente și-au pus amprenta asupra structurii melodiilor create. În aceste melodii vom întîlni scări muzicale datorate construcției empirice a instrumentului, formule melodice specifice. În primul rînd buciumele, instrumente cu sonoritate amplă, dar care nu redau decît armonicele naturale ale unui sunet, și-au impus posibilitățile tehnice asupra *semnalelor instrumentale,* o primă categorie a repertoriului păstoresc. Acestea folosesc sunetele cuprinse între armonicele 3 și 16. Denumirile semnalelor variază de la o regiune la alta : *a oilor, cînd coboară oile, cînd vin oile, cînd cheamă oile la păscut, întorsul oilor, cînd suie oile la munte* etc. În Munții Apuseni, unde instrumentul este utilizat de către femei, au apărut semnale instrumentale în care au pătruns onomatopee, destinate și altor animale : *a porcilor, a găinilor.*

297

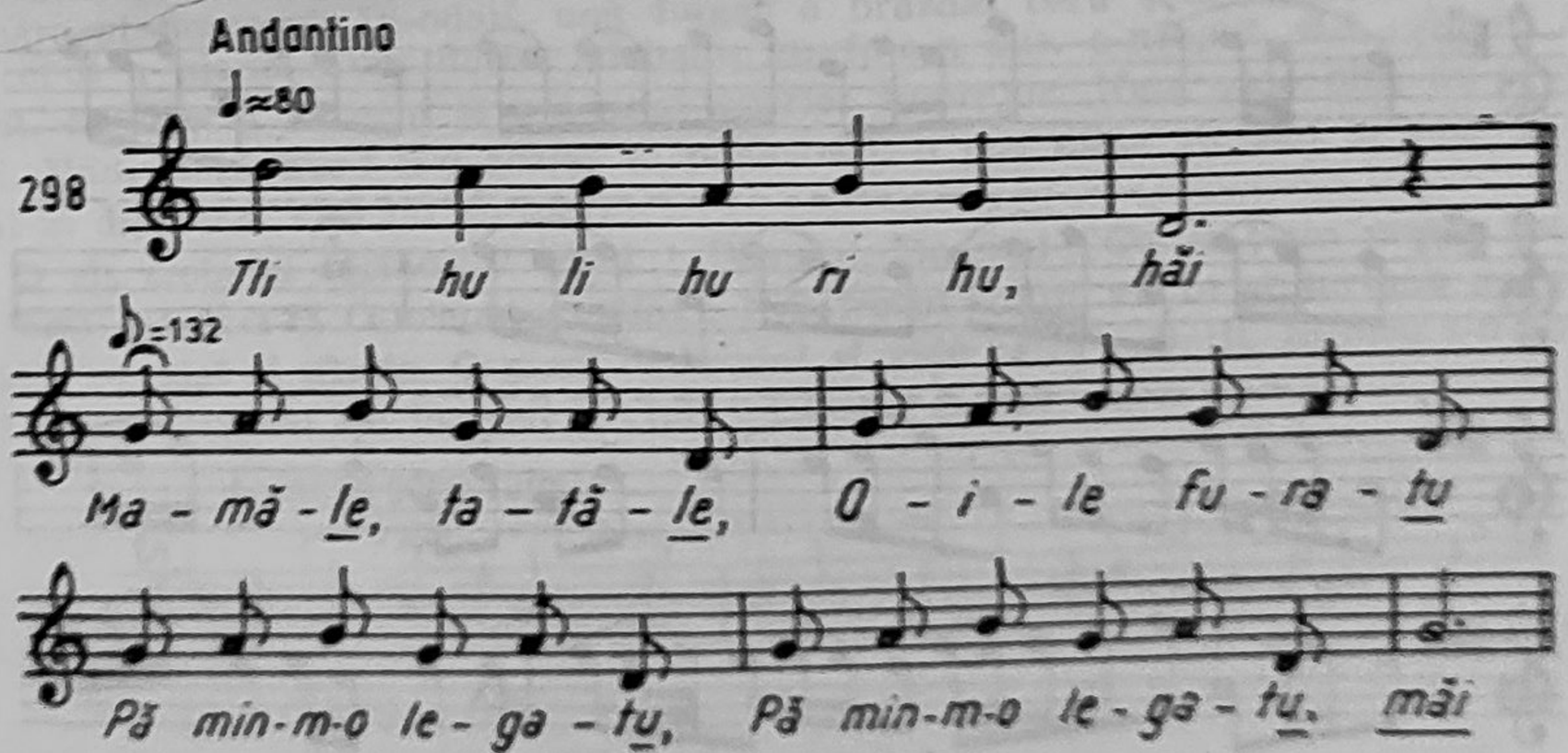


Cercetătorii au descoperit în structura muzicală a acestor semnale trei *dialecte*, desemnînd zone distincte, dovadă a utilității și vitalității acestor categorii de creații :

a) **Munții Apuseni,** unde predomină semnalele propriu-zise ; forma ABC (introducere, semnal, încheiere) ; formulele inițiale și finale se disting, atît melodic cît și ritmic, de cele mediane ; celulele și motivele acestora utilizează sunetele cuprinse între armonicele 4—8 ; jocul este între treptele 8—5—1, cărora li se poate adăuga 7, 3, V (armonicul 3) ; cadența cea mai caracteristică este pe treapta a 5-a, (dar și pe 1 și 8).

b) **Zona Moldo-Munteană,** în care caracteristicile sînt : formula inițială foarte lungă, cu ambitus mare, care cuprinde aproape toate sunetele care pot fi emise de instrument ; partea mediană se mișcă între treptele V-5, sprijinindu-se pe jocul V—3—5 ; treapta 1 apare rareori în decursul semnalelor, dar frecvent la cadențe ; (alte cadențe — pe treptele 5 și 8).

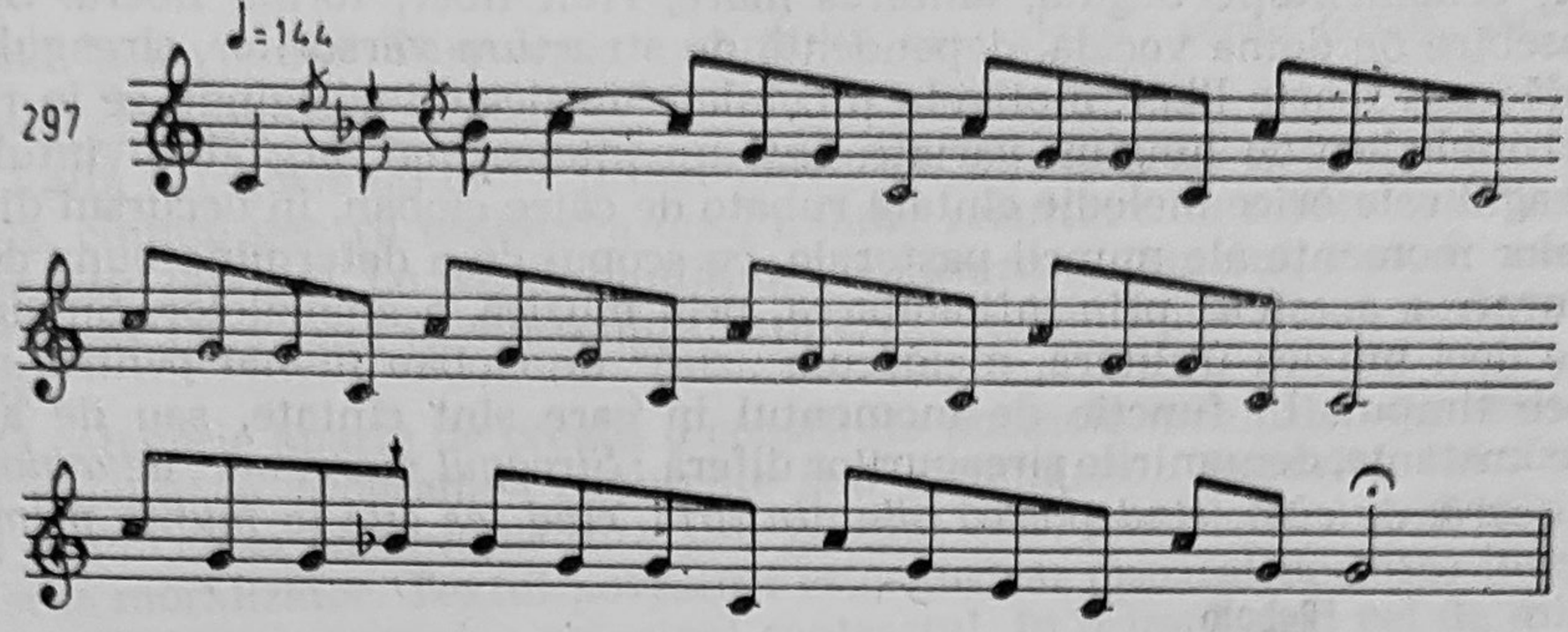
c) **Zona de nord,** Maramureș și Bucovina. Funcția semnalului aproape s-a pierdut, trecînd în cîntec, din care cauză cele trei părți ale formei nu se disting net ; melodia se mișcă între treptele V-5 ; există în toate cazurile o formulă între 1—2—3—1—2—V ; cadențările se fac pe treptele 1 și V. În Maramureș întîlnim „Horia buciumului" — utilizarea melodiei de semnal pentru un text legat tot de viața păstorească.



În Maramureș, Bucovina și Năsăud aceste semnale instrumentale au pătruns în doină (chiar și în doine vocale).

O altă categorie de melodii instrumentale sînt *șireagurile*, care sînt de fapt doine instrumentale, caracterizate prin suflul larg al frazelor muzi-

297



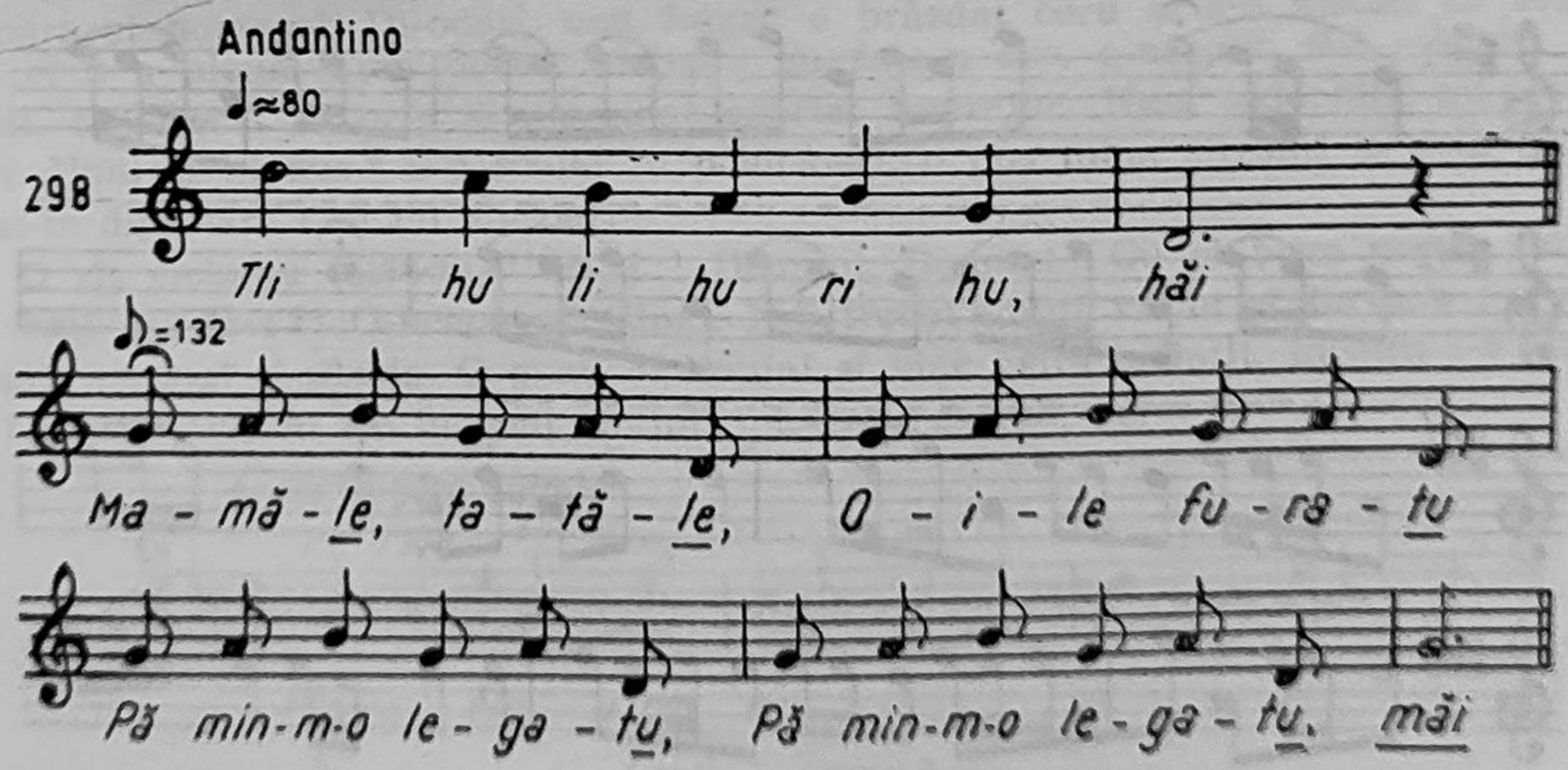
Cercetătorii au descoperit în structura muzicală a acestor semnale trei *dialecte*, desemnînd zone distincte, dovadă a utilității și vitalității acestor categorii de creații :

a) **Munții Apuseni,** unde predomină semnalele propriu-zise ; forma ABC (introducere, semnal, încheiere) ; formulele inițiale și finale se disting, atît melodic cît și ritmic, de cele mediane ; celulele și motivele acestora utilizează sunetele cuprinse între armonicele 4—8 ; jocul este între treptele 8—5—1, cărora li se poate adăuga 7, 3, V (armonicul 3) ; cadența cea mai caracteristică este pe treapta a 5-a, (dar și pe 1 și 8).

b) **Zona Moldo-Munteană,** în care caracteristicile sînt : formula inițială foarte lungă, cu ambitus mare, care cuprinde aproape toate sunetele care pot fi emise de instrument ; partea mediană se mișcă între treptele V-5, sprijinindu-se pe jocul V—3—5 ; treapta 1 apare rareori în decursul semnalelor, dar frecvent la cadențe ; (alte cadențe — pe treptele 5 și 8).

c) **Zona de nord,** Maramureș și Bucovina. Funcția semnalului aproape s-a pierdut, trecînd în cîntec, din care cauză cele trei părți ale formei nu se disting net ; melodia se mișcă între treptele V-5 ; există în toate cazurile o formulă între 1—2—3—1—2—V ; cadențările se fac pe treptele 1 și V. În Maramureș întîlnim „Horia buciumului“ — utilizarea melodiei de semnal pentru un text legat tot de viața păstorească.

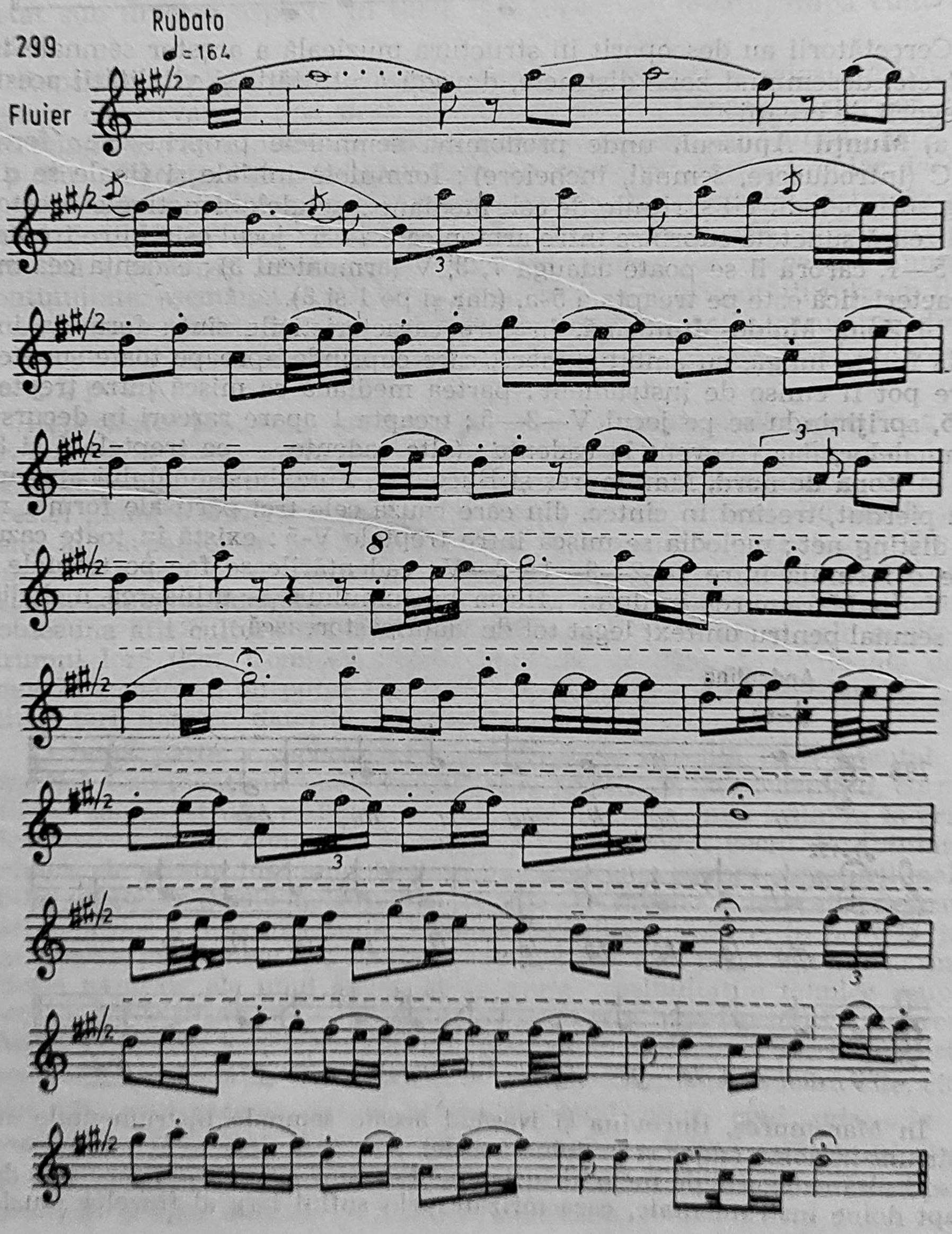
298



În Maramureș, Bucovina și Năsăud aceste semnale instrumentale au pătruns în doină (chiar și în doine vocale).

O altă categorie de melodii instrumentale sînt *șireagurile*, care sînt de fapt doine instrumentale, caracterizate prin suflul larg al frazelor muzi-

cale, ornamentație bogată, ambitus mare, ritm liber, formă liberă. Spre deosebire de doina vocală, dependentă de structura versurilor, șireagul se desfășoară foarte liber, motivele și celulele muzicale închegîndu-se în rînduri melodice de lungimi variate. Într-un înțeles mai larg al cuvîntului, șireagul este orice melodie cîntată rubato de către cioban, în decursul diferitelor momente ale muncii pastorale, cu scopul de a determina buna desfășurare a acesteia, prin influențarea, prin muzică, a animalelor. Șireagul este deci muzică utilitară, nicidecum „zisă" de cioban numai pentru a-și trece timpul. În funcție de momentul în care sînt cîntate, sau de alte circumstanțe, denumirile șireagurilor diferă : *Șireagul mare, mic, de amiază, de seară, de cină, cînd pleacă oile din tîrlă, cînd ies oile la munte primă-*



vara, lăsarea la vale, cînd pornesc oile dimineața, cînd pornesc la strungă, mersul la muls etc. Etimologia cuvîntului este slavă : serag (sîrb), szerag (polon), serenga (rus).

O altă categorie de melodii instrumentale sînt cele cu străvechi înțeles magic, cîntate pentru obținerea unui anume rezultat : *La mulsul oilor, La închegatul laptelui, La bătutul untului, La măsuratul laptelui,* melodii care, în ziua de azi, și-au pierdut semnificațiile, iar ciobanii mai tineri nu le mai cunosc.

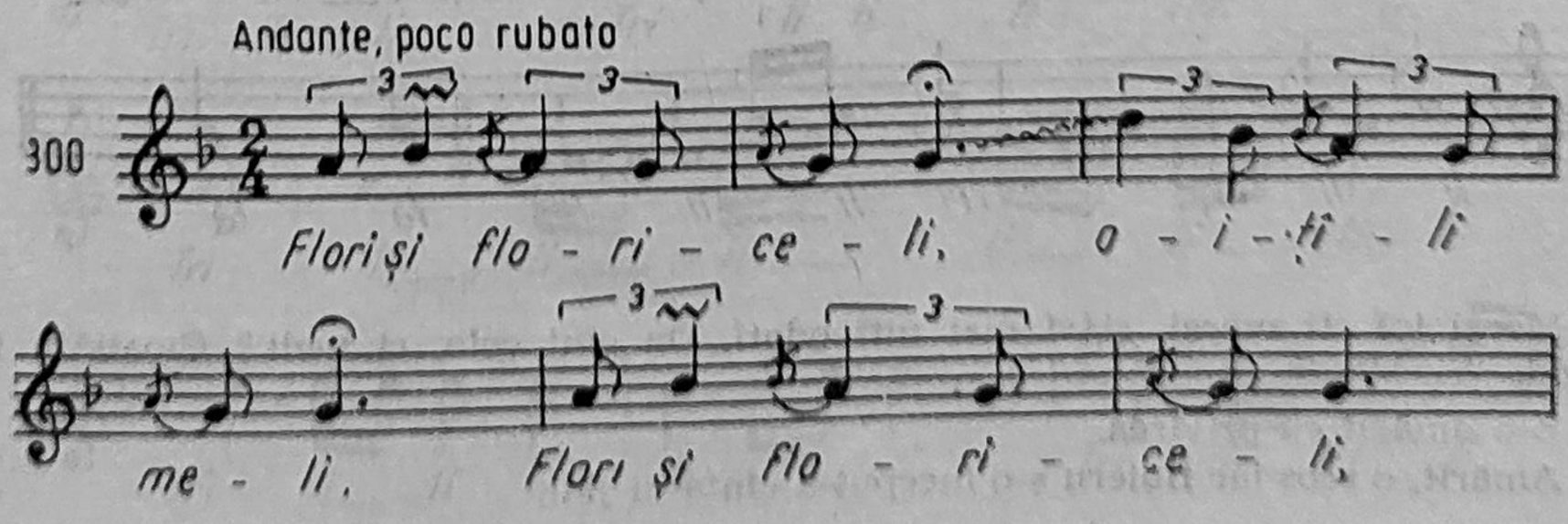
O categorie aparte de creații o constituie poemele muzicale —o veritabilă muzică cu program— cunoscute sub denumirile : *Povestea lui Tînjală* și *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile,* amîndouă avînd inițial un sens moralizator. Textul povestirii este ilustrat muzical de către interpret, utilizînd ca procedeu principal contrastul, în primul rînd cel de mișcare (*rubato-tempo giusto),* dar și formă (improvizată și fixă), și chiar modal. *Povestea lui Tînjală* este mai rar întîlnită. În schimb, *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile* este întîlnită pretutindeni, fiind îndrăgită de interpreți. Cunoscută sub diverse denumiri : *Doină ca la oi, Ca la oi și joc, A ciobanului*" ș.a. poate fi întîlnită cu text povestit, mai rar cîntat. În cazul povestirii, fiecare episod este ilustrat muzical de către instrumentist. Dar, de cele mai multe ori, programul fiind cunoscut, se cîntă doar muzica, uneori enunțîndu-se episoadele ce urmează. Pentru frumusețea și raritatea sa, vom reproduce în întregime o *Poveste a ciobanului,* forma vocală, culeasă în jud. Suceava de către C. Prichici.

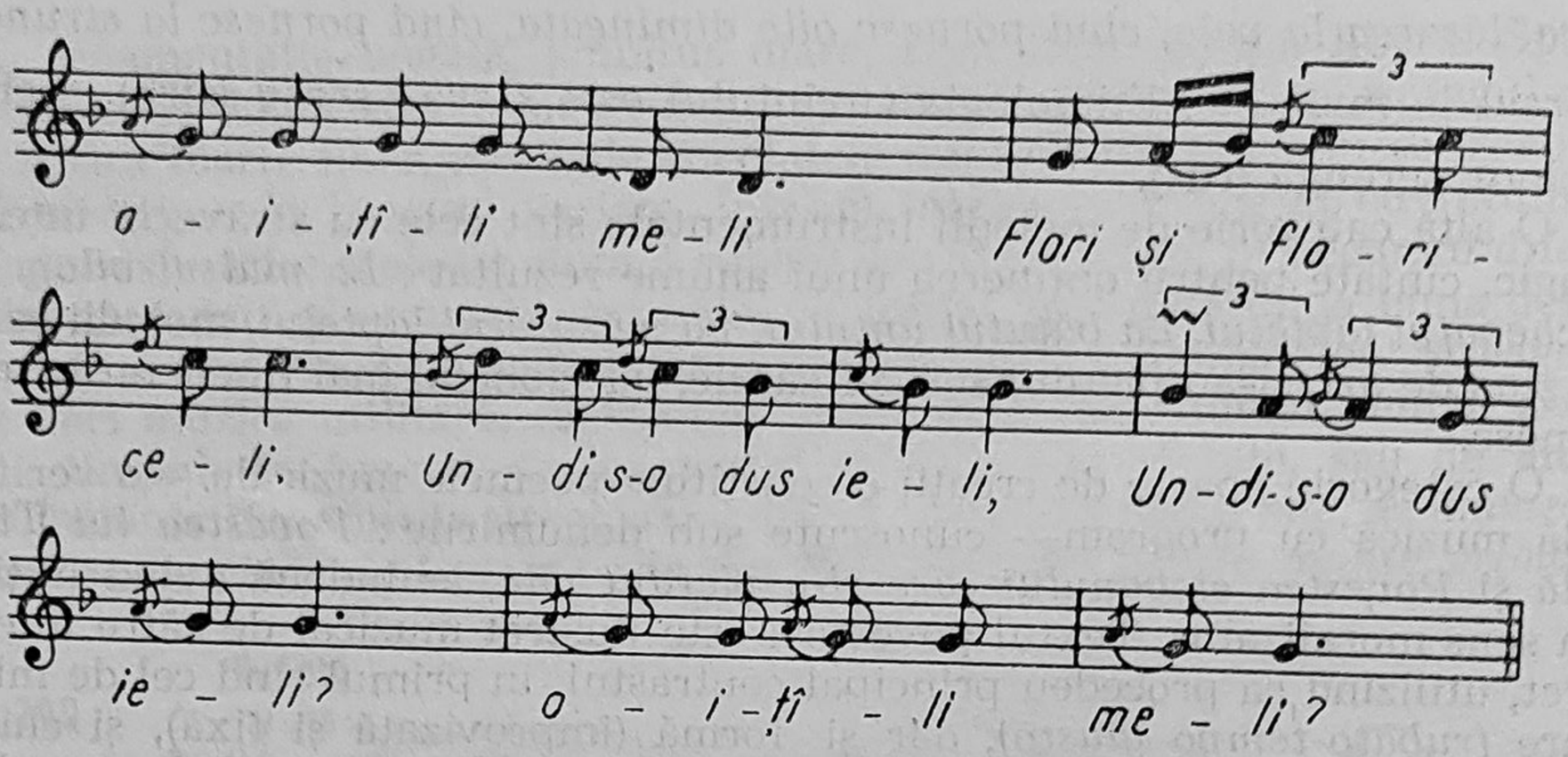
„O fost odatî, ca niciodatî, un cioban cari avè oi multi, așă di multi cî nici nu li mai știè sama cîti sînt ; șî oi bătrîni, șî berbeci șî nioari. Avè cu dînsu niște cîni di cii mari șî răi, di sî băteu șî dovideu lupchii.

Cînii păzău turma și ciobanu nu făcè altceva dicît cînta toatî zîulica din fluier ; *di jăli, di dragosti, di bucurie* sau *di gioc.*

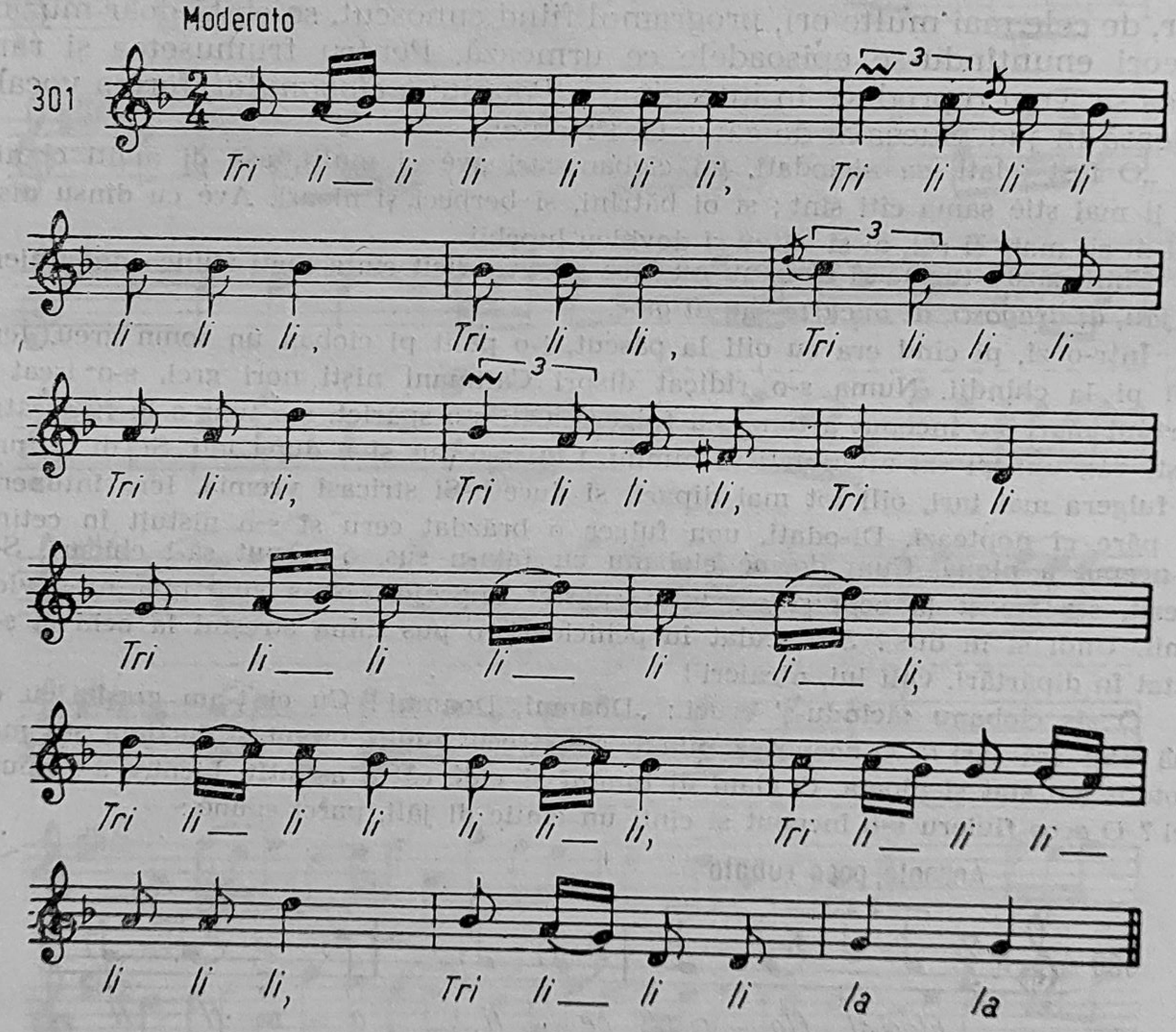
Într-o zî, pi cînd era cu oili la păscut, l-o pălit pi cioban un somn greu. Iera așă pi la chindii. Numa s-o rîdicat dispri Călimani niști nori grei, s-o iscat o furtunî mari ș-o început a tuna ș-a fulgera. Oili s-o spăriet, ș-o tuns-o la fugî cătră niști văgăuni, pi căi niumblati di nimini. Cîni s-o dus șî ii după ieli. Șî, di ci tuna șî fulgera mai tari, oili tot mai diparti sî duceu. Sî stricasî vremia. Iera întuneric di păre cî nopteazî. Di-odatî, uon fulger o brăzdat ceru șî s-o nistuit în cetini. O-nceput a ploua. Cum dormè ciobanu cu fața-n sus, o-nceput să-l chicuri. S-o trezît, s-o frecat la ochi șî s-o uitat spăriet împrejur. Nu-ș vidè oili, nu-ș vidè cînii. Undi si hi dus ? S-o sculat în pchicioari, o pus mîna streșînî la ochi și s-o uitat în dipărtări. Oili lui, nicăieri !

O zîs ciobanu făcîndu-ș' cruci : „Doamni, Doamni ! Cu ci ț-am greșît ieu di mă baţ̦î așă tari ?" O-nceput a plîngi. N-o trecut multî vremi și furtuna s-o mai potolit ș-o stat șî ploaia. O gianî di luminî sî vidè cătră asfințît. Încotro s-o apuci iel ? O scos fluieru ș-o început sî cînti un cîntic di jăli, parcî spunè :





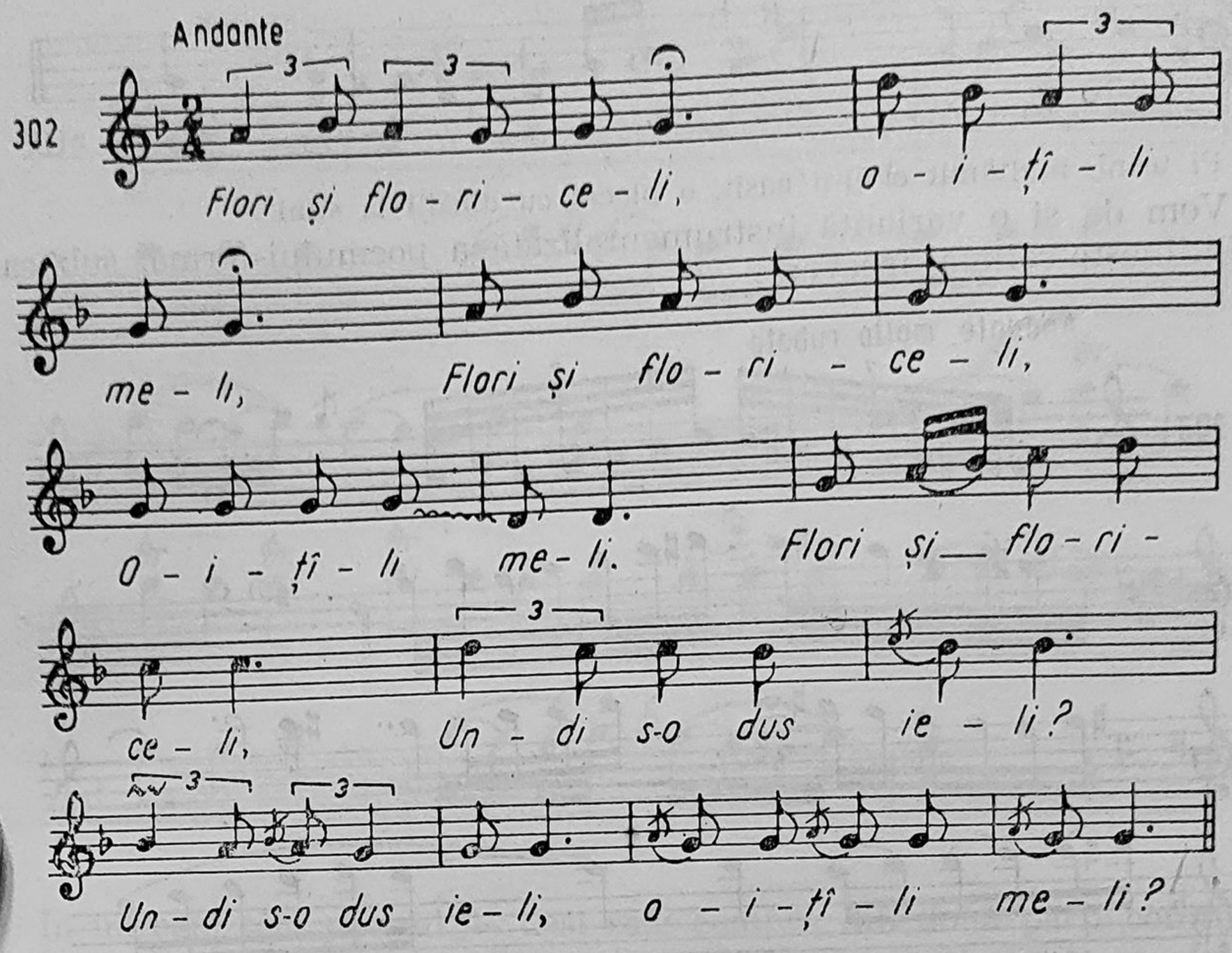
O cîntat iel ci-o cîntat, ș-o șters lacrîmile, ș-o plecat spri vali. Cîn' s-o uitat în dipărtari, i s-o părut cî li vedi pi costișî. Di bucurii, o scos fluieru ș-o început sî cînti șî sî gioaci :



Mergi iel cît mergi, și sî mai uitî odatî. Da cîn' colo, ci vedi ? Cioati în loc di oi !

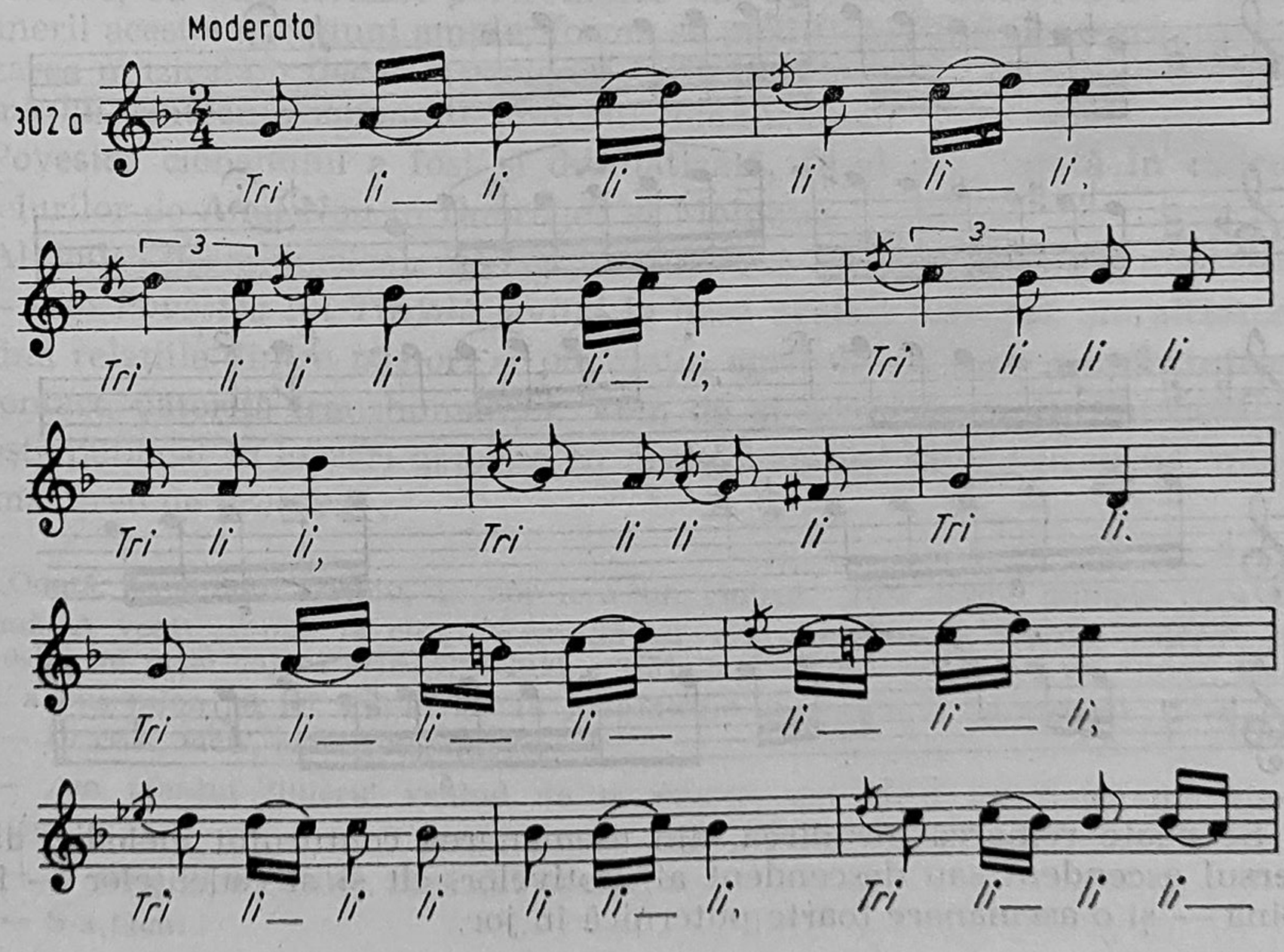
S-o amăgit cu privirea.

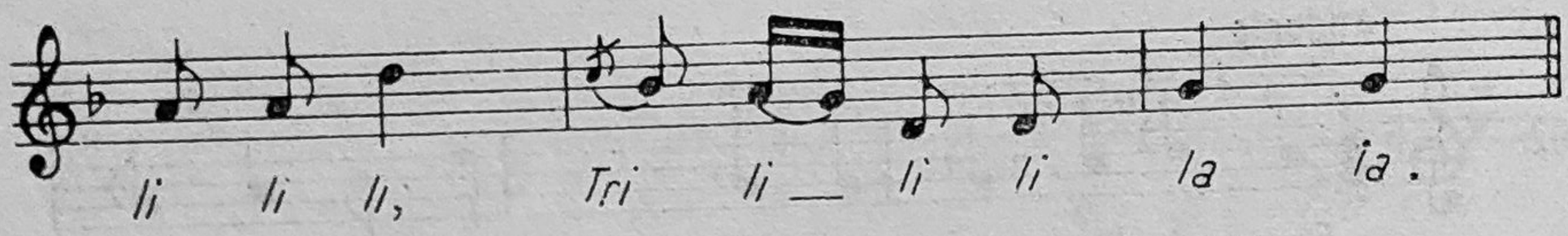
Amărît, o scos iar fluieru ș-o început a cînta di jăli.



Nici bini nu sfîrșîșî cînticu, numai ci audi tălăngili. Acu, nu sî mai înșăla. Li cunoaști di pi sunet cîs- a lui. Cînii l-o văzut, o alergat spri dînsu și s-o gudurat. Aista iera sămn bun cî oili ierau pi undeva, aproapi.

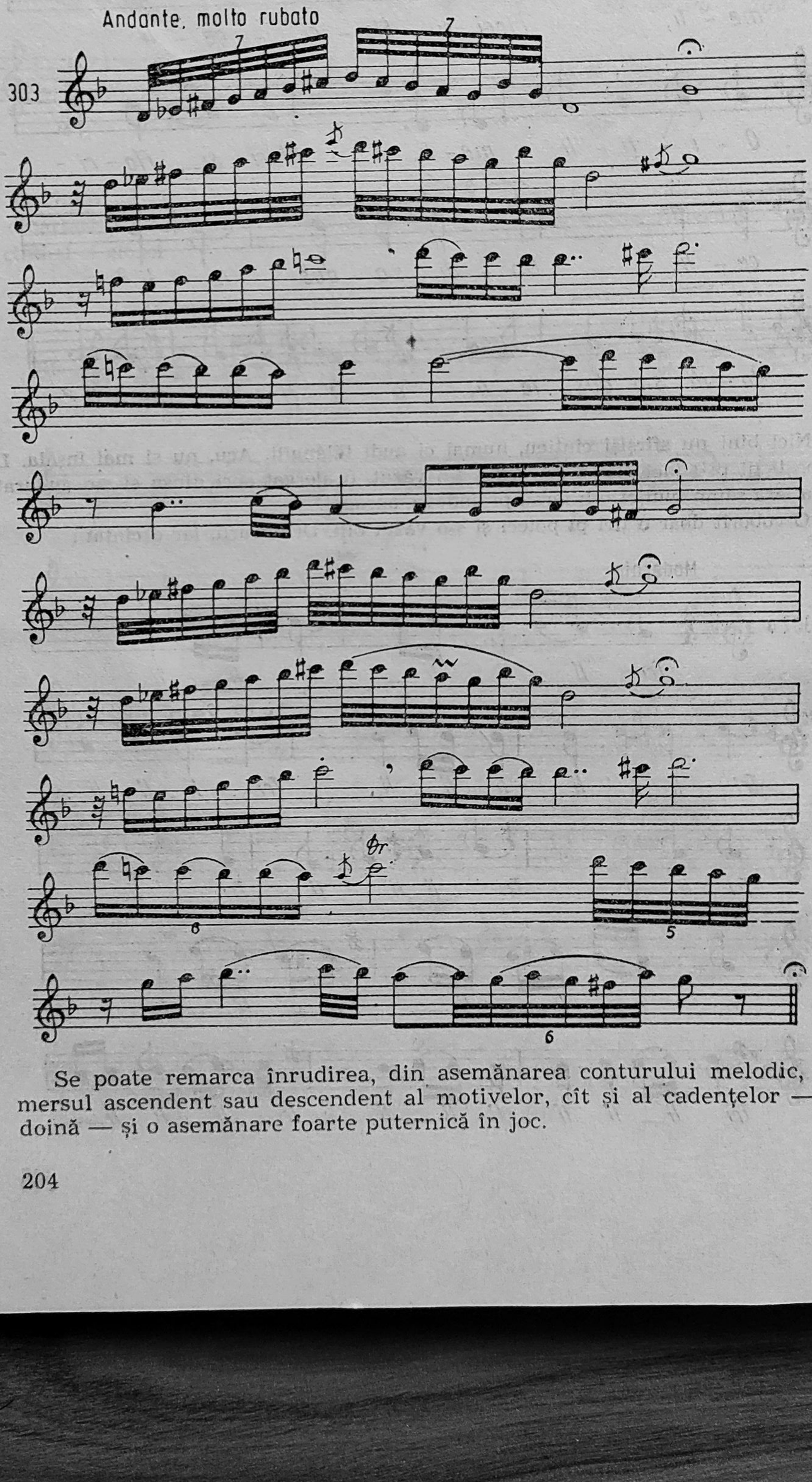
O coborît doar o țîrî pi poteci și ș-o văzut oili. Di bucurii, iar o cîntat :


Moderato
302 a
Tri li li li

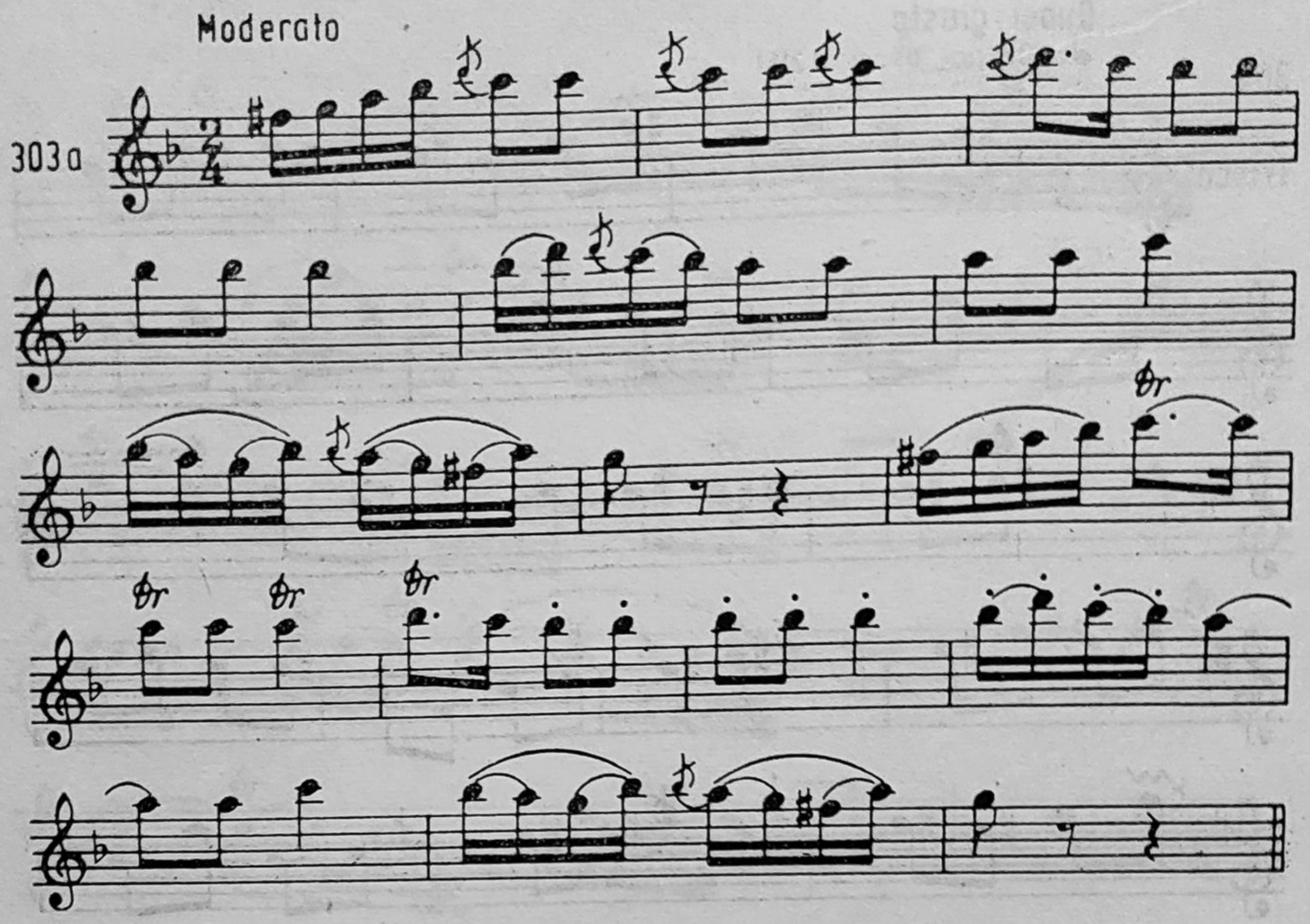


Pi urmi, mulțămit cî li-o găsît, o plecat cu dînsili la stîni".

Vom da și o variantă instrumentalizată a poemului-formă, sub care se întîlnește cel mai frecvent.



Se poate remarca înrudirea, din asemănarea conturului melodic, din mersul ascendent sau descendent al motivelor, cît și al cadențelor — în doină — și o asemănare foarte puternică în joc.



În întregul său, poemul — deși este compus din două părți contrastante — reprezintă un tot unitar, prin existența unor elemente morfologice comune doinei și jocului.

Acest poem specific păstoresc a fost recepționat de alte categorii sociale ; în repertoriul lăutarilor întîlnim varianta parodistică, menită să distreze mesenii la masa mare ; acțiunea se amplifică, personajele mai numeroase, cu caracterizări portretistice ale acestora. Datorită necesității susținerii acestei narațiuni ample, forma se modifică, fiind necesară, caracterizarea muzicală a fiecărui personaj întîlnit : cîntecul țiganului, cîntecul neamțului, cîntecul românului, cîntecul românculei.

Povestea ciobanului a fost și dramatizată, fiind prezentată în cadrul obiceiurilor de Anul Nou în Dobrogea și Moldova.

Al doilea poem muzical, mai puțin cunoscut — după cum am mai arătat— este *Povestea lui Tînjală,* avînd la bază același caracter moralizator, privind relațiile dintre păstori și populația agricolă cu care aceștia intrau în contact, datorită transhumanței. Vom da și acest exemplu, întrucît se găsește publicat în lucrări apărute cu peste douăzeci de ani în urmă, uneori mai greu de procurat :

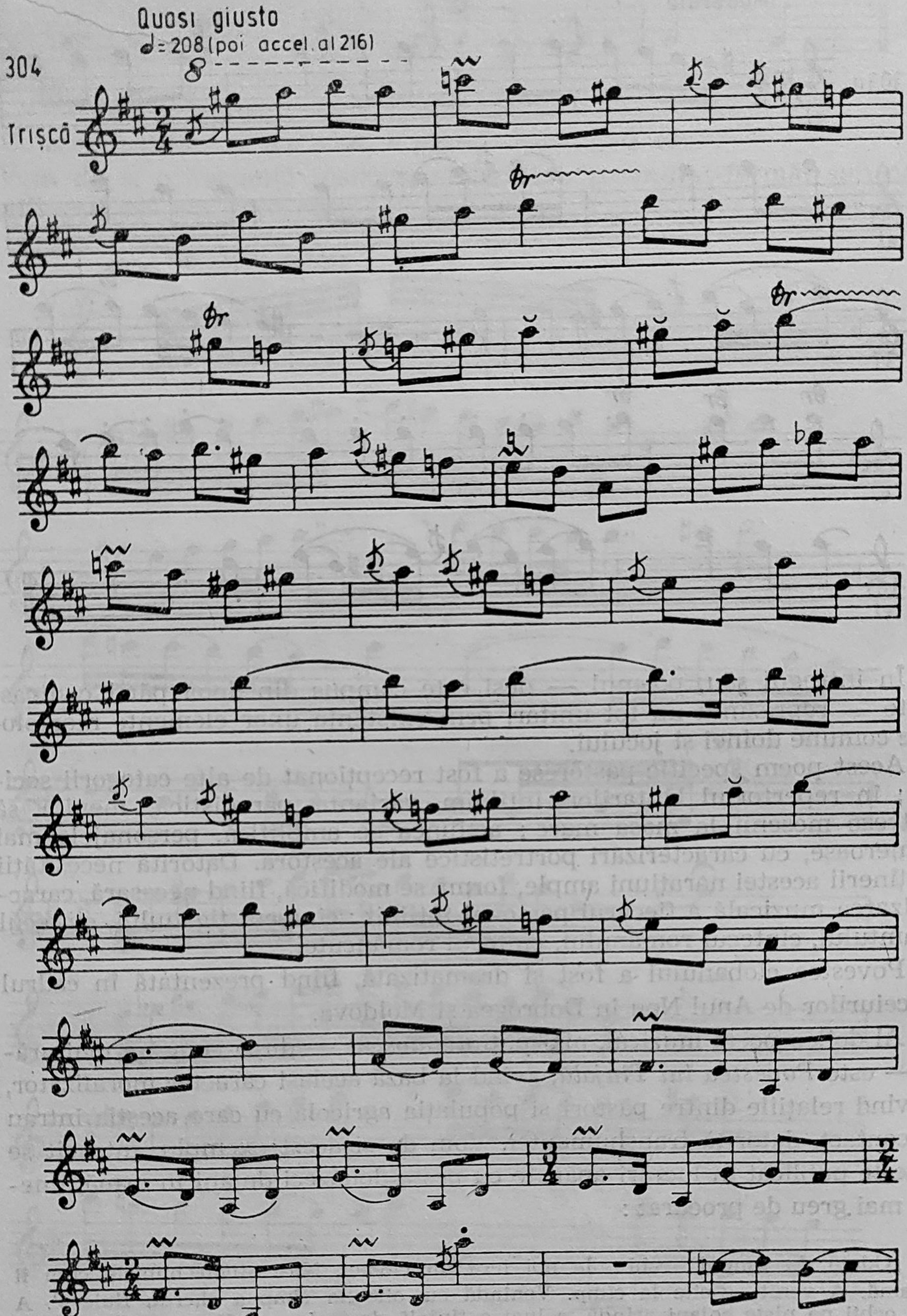
„Odată, în timpul vechiu, la noi iera un cioban. Nu-i știam numele cum îl cheamă. A venit cu-oile la cîmp. Venindă cu oile la cîmp a cherdu fluieru'. A pus ochii pe niște cojani arîndă, a luat o tînjală de-acolo, ș-a făcut un fluier. Cojanii a pus mîna pă iel și l-a dus la judecătorie. Judecătoru l-a-ntrebat :

— Di ce-ai făcu', ciobanule, așa ?

— Am pierdut fluieru' venind de la munte, am făcut un fluier din tînjală (ce.)

— Ia cîntă tu un cîntec, dacă știi să cînți !

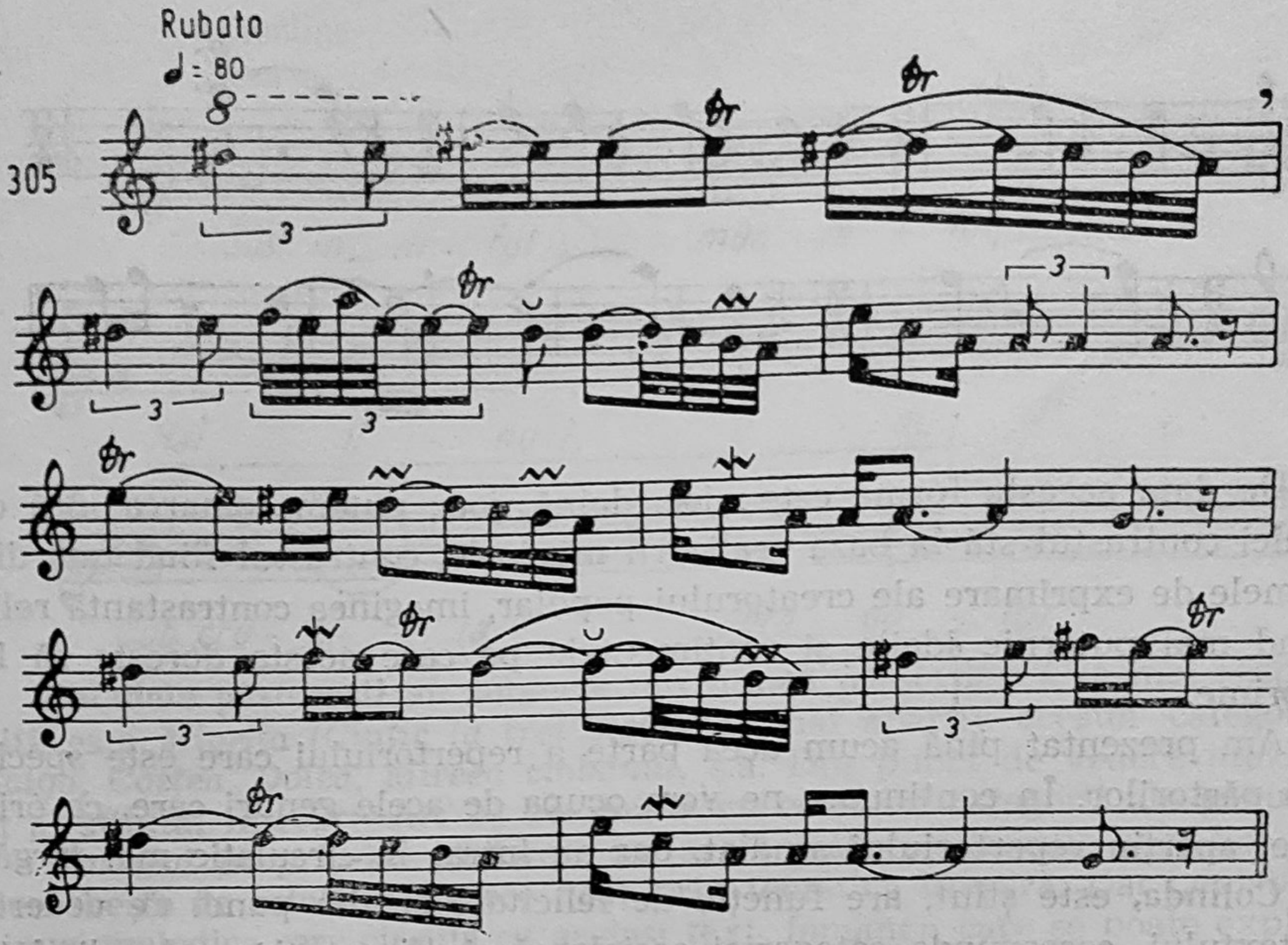
— S-a făcut !



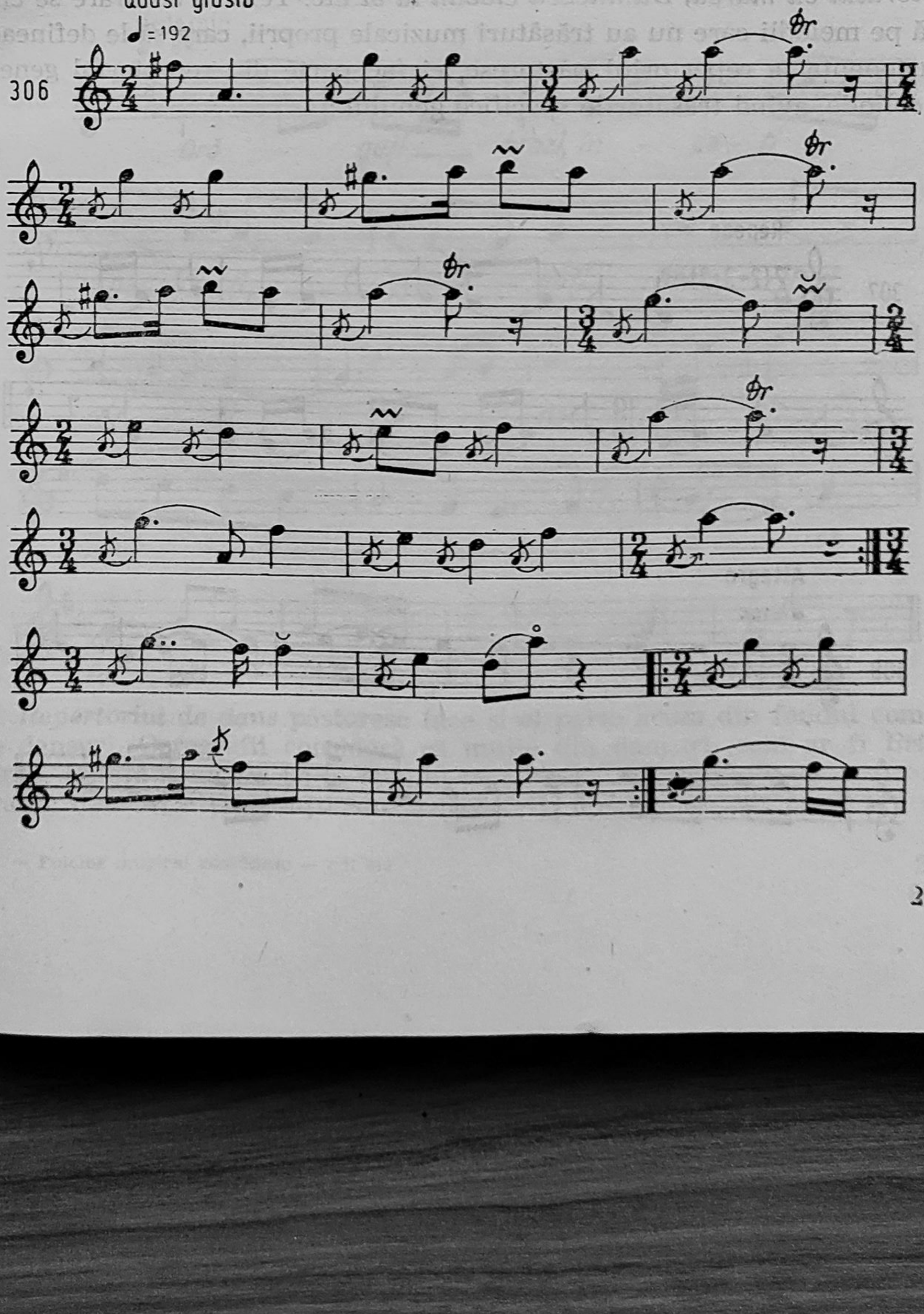
— Ei, să fii iertat! De az' înainte numele tău Tînjală să-z hie numele. Aidi, ieș!

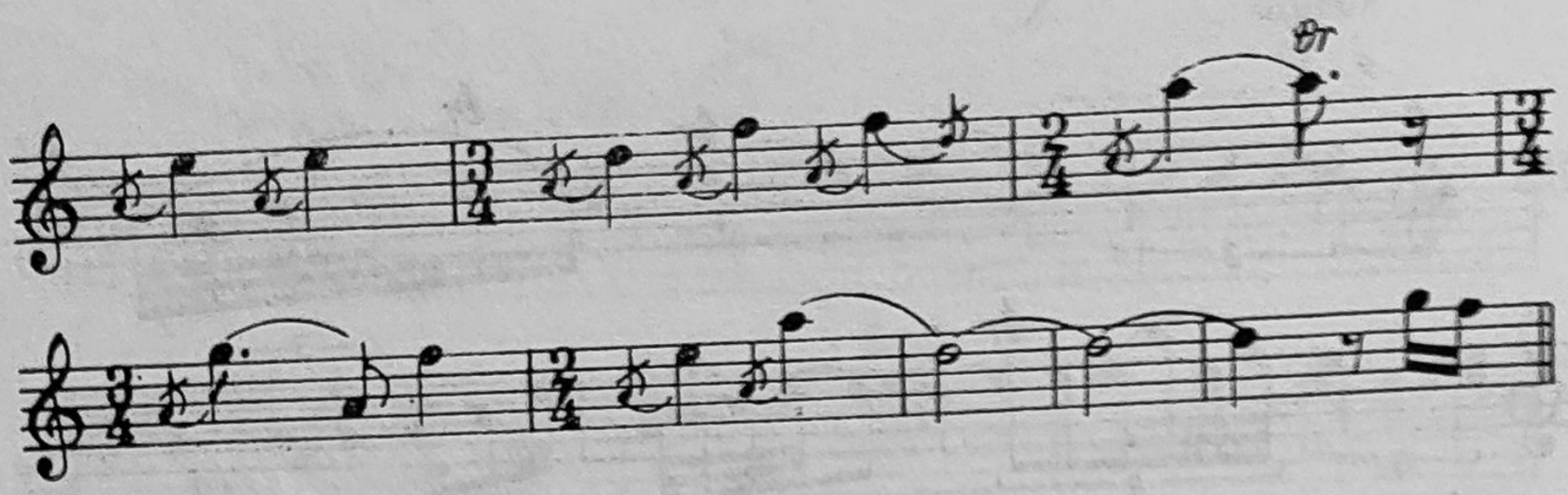
A plecat. S-a dus fuga la munte. Le-a spus la hăilalți' tovarăș':

— Io mai mult pă la cîmp n-am să mai dau, să mai pați și alta. Ieu aicea rămîi și-oili s-să ducă la cîmp. Ș-așa iel a-ncepu' să cînte, di doru lor:



Primăvara, cînd a ieșit oile la munte, iel le-a auzit di diparte, și iel pă iele și-ele pă iel. A-ncepu' să cînte al' cîntec, de bucurie că venea" :

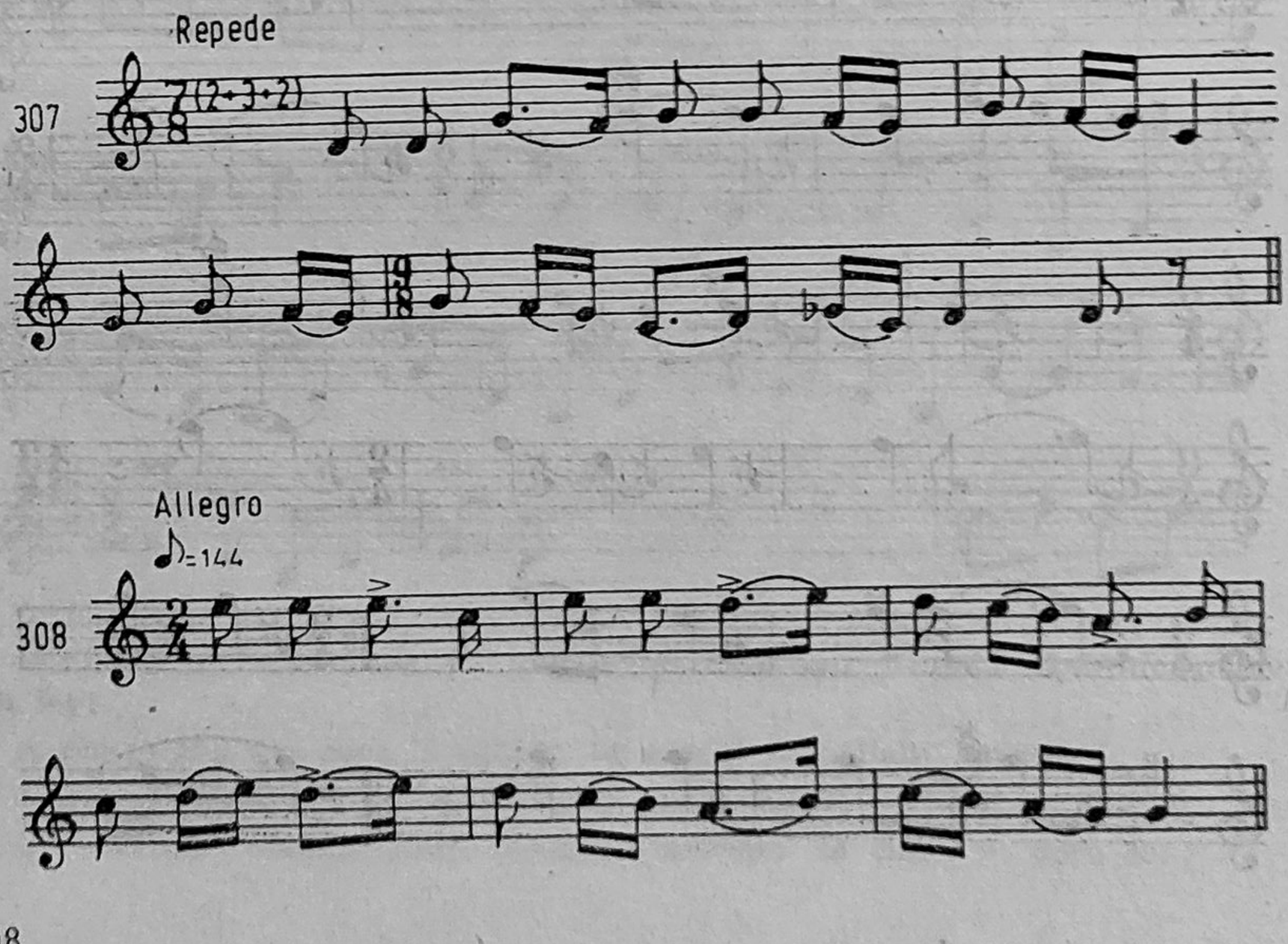


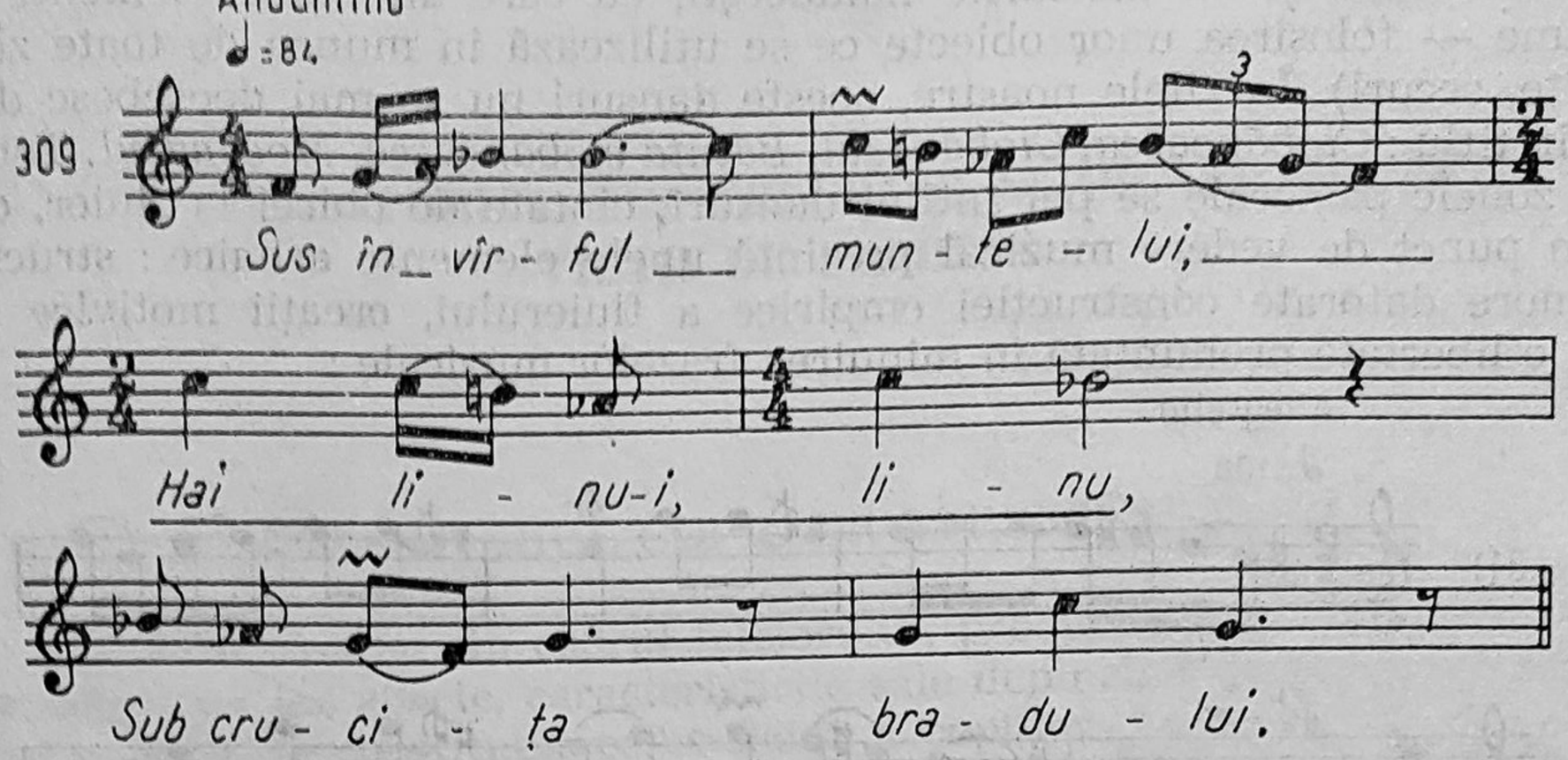


De data aceasta forma este : joc, doină, joc ; putem remarca însă că și aici contrastul stă la baza realizării muzicale, contrastul fiind una din formele de exprimare ale creatorului popular, imaginea contrastantă relifînd mai puternic ideile și sentimentele pe care acesta dorește să le exprime.

Am prezentat pînă acum acea parte a repertoriului care este specifică păstorilor. În continuare ne vom ocupa de acele genuri care, ca origine, aparțin repertoriului studiat, dar au intrat în circulație mai largă.

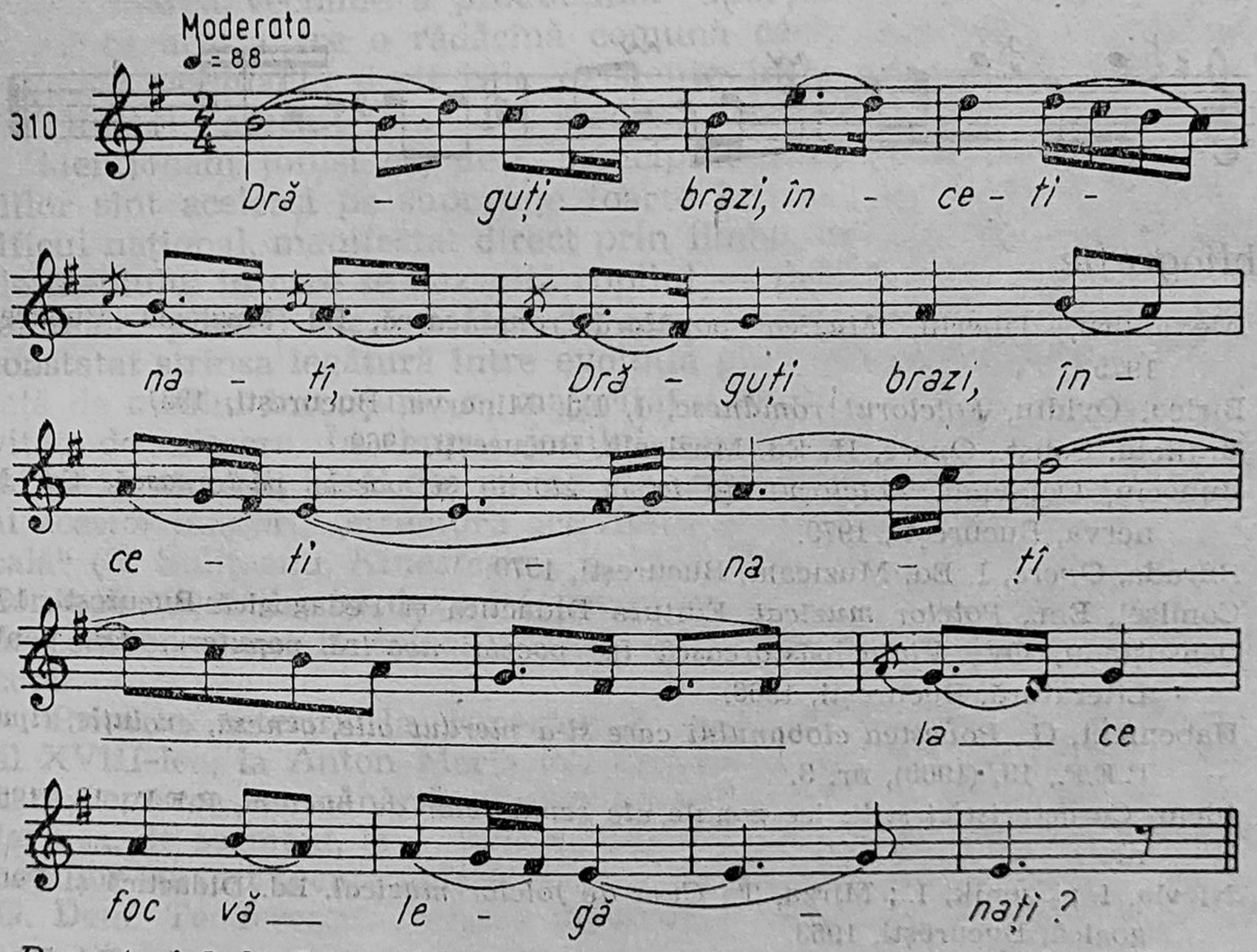
Colinda, este știut, are funcție de felicitare și, din punct de vedere al textului, corespunde categoriei sociale căreia îi aparține cel colindat. Temele întîlnite sînt : *Miorița, bogăția păstorului lauda păstorului, lupta păstorului cu marea, Dumnezeu cioban la oi* etc. Textele de urare se cîntă însă pe melodii care nu au trăsături muzicale proprii, care să le definească apartenența la repertoriul păstoresc, ci fac parte din repertoriul general de colinde, avînd trăsăturile specifice genului :





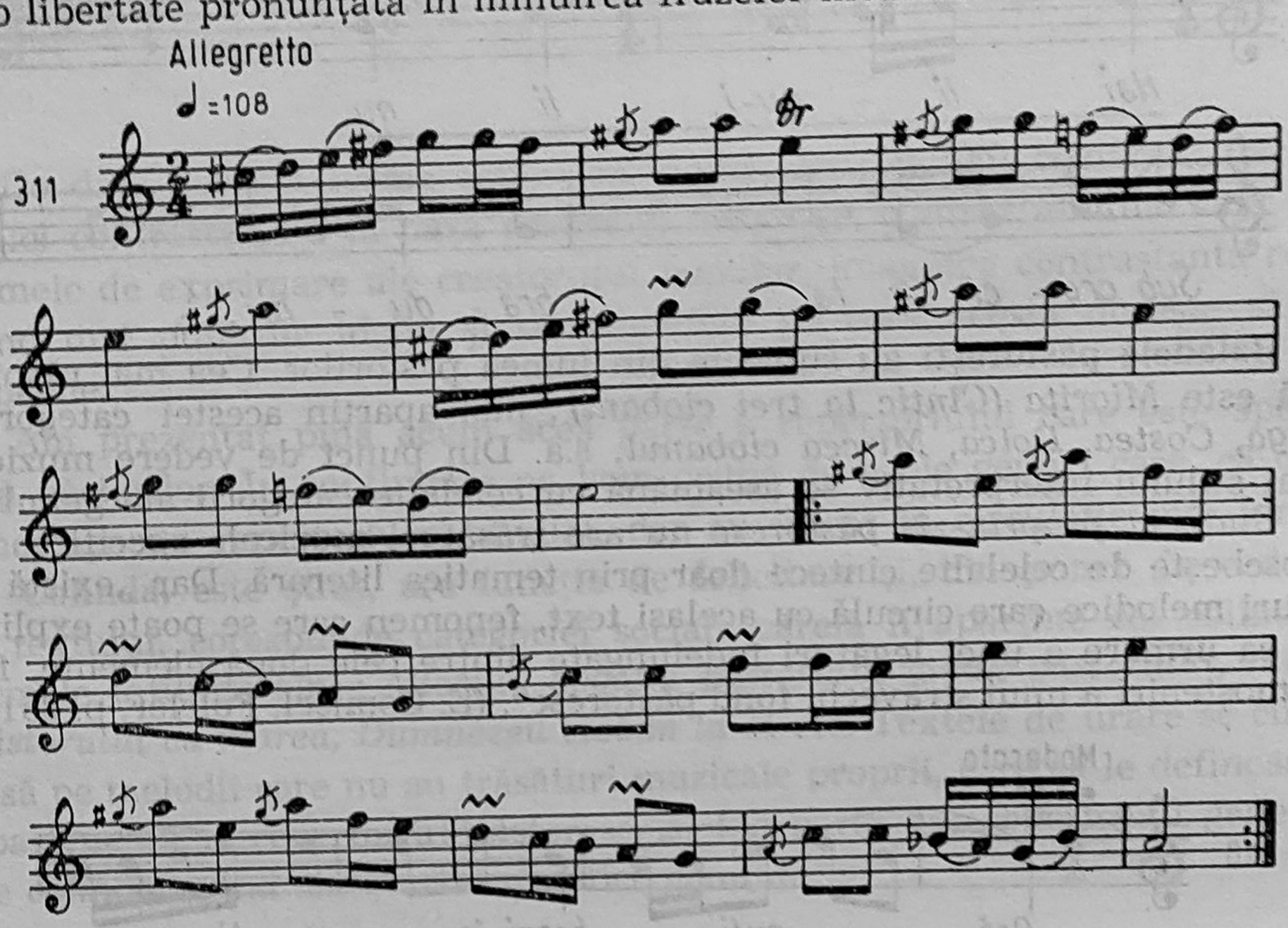
Baladele păstorești au subiecte din lumea păstorilor. Cea mai răspîndită este *Miorița (Cîntic la trei ciobani)*; mai aparțin acestei categorii: *Șalga, Costea, Dolca, Mircea ciobanul*, ș.a. Din punct de vedere muzical și al stilului interpretativ se aseamănă cu celelalte categorii ale genului.

Cîntecul propriu-zis păstoresc nu are trăsături muzicale specifice. Se deosebește de celelalte cîntece doar prin tematica literară. Dar „există și tipuri melodice care circulă cu același text, fenomen care se poate explica fie ca urmare a unei legături îndelungate dintre cele două elemente, fie ca moșteniri a unui străvechi fond păstoresc". (E. Comișel, Folclor, p. 251):



Repertoriul de dans păstoresc face și el parte acum din fondul comun de dansuri. Coregrafii consideră că multe din dansuri, cum ar fi *Brîul, Sîrba, Bătuta* s-au născut în mediul păstoresc. Din punct de vedere coregrafic, dansurile păstorești sînt bărbătești, de o mare virtuozitate; ele

se aseamănă și cu dansurile haiducești, cu care au unele elemente comune — folosirea unor obiecte ce se utilizează în munca de toate zilele (bîte, securi). În zilele noastre, aceste dansuri nu se mai deosebesc decît prin titlu : *Ciobăneasca, Ciobănașul, Bătuta ciobănească, Mocănașul*. Totuși, în zonele pastorale se pot întîlni dansuri, cîntate de obicei la fluier, care din punct de vedere muzical prezintă unele elemente arhaice : structuri sonore datorate construcției empirice a fluierului, creații motivice sau cu o libertate pronunțată în mînuirea frazelor muzicale :



Bibliografie

1. Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, Ed. Muzicală, București. 1975.
2. Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, I, Ed. Minerva, București, 1981.
3. Brăiloiu, Const., *Opere*, II, Ed. Muzicală, București, 1969.
4. Buhociu, Octavian, *Folclorul de iarnă ziorile și poezia păstorească*, Ed. Minerva, București, 1979.
5. Burada, *Opere*, I. Ed. Muzicală, București, 1979.
6. Comișel, Em., *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică București, 1969.
7. Densușianu, Ov., *Viața păstorească în poezia noastră populară*, Ed. pentru Literatură, București, 1966.
8. Habenicht, G., *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile, geneză, evoluție, tipuri*, R.E.F., 13, (1968), nr. 3.
9. Idem, *Caracteristici stilistice zonale ale semnalelor de bucium*, R.E.F., 12, (1967), nr. 4.
10. Nicola, I. ; Szenik, I. ; Mîrza, T., *Curs de folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1963.
11. Prichici, C., *Haiducul Pintea Viteazul în tradiția poporului român*, Ed. Muzicală, București, 1969.
12. Sulițeanu, G., *Poemul popular „Cînd și-a pierdut ciobanul oile"*, R.E.F., 12, (1967), nr. 6.

B. REPERTORIUL VÎRSTELOR* ȘI AL OBICEIURILOR VIEȚII DE FAMILIE

REPERTORIUL COPIILOR ȘI PENTRU COPII

Folclorul copiilor. În cadrul folclorului, producțiile artistice ale copiilor ocupă un loc aparte, caracteristicile sale depinzînd de particularitățile de vîrstă și de constituția psiho-fizică a copiilor. Legătura cu jocul, cu mișcarea determină modul de manifestare și de interpretare a acestor producții ; totodată, constituția copilului, gradul său de dezvoltare psiho-fizică determină specificul conținutului și al procedeelor de creație. În virtutea acestor elemente determinante, trăsăturile specifice ale repertoriului copiilor sînt — în linii mari — aceleași pe întregul glob pămîntesc. Eminentul cercetător Constantin Brăiloiu, în studiul său privitor la ritmica copiilor, remarca : „în pofida diversității graiurilor de care nu se desprinde niciodată, ritmul copiilor este răspîndit pe o suprafață uriașă, de la golful Hudson pînă în Japonia“ (C. Brăiloiu, Opere, I, p. 124). Aceasta denotă marea vechime a producțiilor aparținînd repertoriului copiilor, faptul că acesta are o rădăcină comună căci, „asemănările, înrudirile... sînt mai pregnante decît cele existente între repertoriul copiilor și al adulților din aceeași țară“. (V. Medan, *Folclorul copiilor*, p. 19).

Menționăm totuși că, deși principiile care guvernează folclorul copiilor sînt aceleași pe suprafețe foarte întinse, nu poate fi ignorat specificul național, manifestat direct prin limbă, ca și unele aspecte concrete ale mediului în care se dezvoltă copilul — peisaj, relațiile sociale, natura (animale, plante) etc. — față de care copilul este foarte sensibil ; s-a constatat strînsa legătură între evoluția gîndirii copilului și acțiunile sale față de mediul înconjurător, majoritatea acestor acțiuni constituind activități de mișcare. În timpul jocului, copiii execută sărituri, mișcări ale mîinilor, capului, bătăi din palme etc., reprezentînd suportul metro-ritmic al acestor mișcări, „structura activității este strîns legată de execuția vocală“ (G. Sulițeanu, *Kinestezia*... p. 215). Datorită jocului, copilul își coordonează mișcările, își dezvoltă perspicacitatea, voința, deprinde elemente de comportament în colectiv, căci abaterile sînt sancționate de ceilalți copii.

Primele referiri la repertoriul copiilor români le găsim în sec. al XVIII-lea, la Anton Maria del Chiaro (secretarul lui C. Brîncoveanu), care remarca asemănările dintre jocurile copiilor de la noi și cele din țara sa, de asemeni, la J. Sulzer. Dar culegeri propriu-zise ale folclorului copiilor au fost făcute abia în sec. al XIX-lea de T. Pamfile, P. Ispirescu, G. Dem. Teodorescu. Acestea constituie materiale de bază în studierea

---

* Unele repertorii pe vîrste au fost tratate în capitolul anterior, sistematizarea operîndu-se din unghiuri de vedere diferite. Utilizăm termenul pentru a distinge *ciclul vieții* de *ciclul calendaristic*.

respectivelor categorii de creații. La aceste culegeri se adaugă cele ale lui Constantin Brăiloiu și ale colaboratorilor săi, precum și studiile lui G. Breazul și ale studenților Conservatorului din București, care, sub conducerea sa, au studiat și colecționat instrumentele (jucării) folosite de copii ; mai tîrziu, se adaugă cercetări ale amatorilor și ale cercetătorilor de la I.C.E.D. ; studii remarcabile au fost făcute de E. Cernea, G. Sulițeanu și E. Comișel. Deși folclorul copiilor este sincretic, inițial cercetătorii s-au ocupat mai mult de partea literară — remarcăm studierea de către Al. Bogdan a structurilor ritmice — mai tîrziu, urmărirea modului de manifestare artistică a copiilor a dat posibilitatea studierii integrale a acestuia. Repertoriul copiilor este deosebit de variat, cuprinzînd creații cu funcții diferite, uneori eterogene ca origine ; unele au o vechime foarte mare, amintind de practici care în trecut vor fi aparținut adulților, altele sînt noi, venite prin școală din creația cultă românească sau străină, sau create de copii sub influența mediului actual.

Eugenia Cernea, înțelegînd prin *folclorul copiilor* complexul manifestărilor tradiționale transmise pe cale orală, în ambianța intimă a mediului copilăresc, cuprinde, în această categorie, „Manifestările tradiționale de comportament față de viețuitoare, de mediul natural, cosmic și social înconjurător și jocurile de copii, acestea, în ansamblul lor, cel mai adesea sincretic (versuri cîntate, scandate sau recitate, dialoguri în proză, mimă, jocuri de dicțiune, acțiuni dramatice, coregrafice, improvizații dramatice, jocuri scrise, jocuri de dispută a aptitudinilor sportive, a performanțelor de dibăcie manuală (cu sau fără recuzită), a promptitudinii de gîndire, a perspicacității, jocuri și jucării, confecționare de jucării etc.“... (E Cernea, *Contribuții la cercetarea folclorului copiilor*, p. 280). Această multitudine de manifestări este luată în considerare pe toată perioada copilăriei, pînă la 14 ani, dar, în funcție de diferite categorii de virstă, ea se poate împărți în creații executate de adulți sau de copii mai mari, celor sub vîrsta de 4—5 ani, și cele aparținînd copiilor mai mari.

Clasificarea folclorului copiilor este următoarea :

I. CREAȚII LEGATE DE CONTACTUL COPIILOR CU MEDIUL ÎNCONJURĂTOR

1) Cîntece și versuri adresate : a) elementelor naturii (soare, lună, ploaie, curcubeu), b) vietăților (insecte, animale), c) obiectelor neînsufletite — toate acestea fiind considerate ca aparținînd stratului celui mai vechi.

2) Imagini din viața socială (școala, viața satului, vezi ex. 312, 313, 314, 315).

II. PRODUCȚII LEGATE DE JOC

1) Jocuri individuale, de grup și pe echipe.

2) Formule de eliminare (cîntate sau nu).

3) Creații care însoțesc chiar jocul („de-a prinselea“, „de-a puia gaia“, „de-a hoții și vardiștii“.

4) Jocuri legate de evenimente din viața omului (jocuri de priveghi, în realitate jocuri distractive, vezi ex. 316, 317, 318).

5) Creații pentru copii sub cinci ani, executate de copii mai mari (sau de adulți), cu scop pedagogic sau distractiv, (vezi ex. 319, 320).

6) Diverse (distractive sau educative) :

a) versificate (păcăleli, luări în rîs, porecle, ocări, frămîntări de limbă) ;

b) neversificate (limbă păsărească, ghicitori).

III. *Cîntece și jocuri legate de perioadele calendaristice* (unele dintre acestea sînt executate și de adulți sau au fost preluate de copii din repertoriul adulților).

a) *Perioada de iarnă* (urarea pițărăilor, cu sorcova, cu plugușorul, colindul, kiraleisa, cîntecul de stea, vezi ex. 321, 322, 323, 324, 325).

b) *Perioada de primăvară* (înfrățit sau „însurățit" sau „se prind", homan, cîntecul „40 de măcinici", toconelele, Lăzărel, Lioara etc. (o parte din acestea sînt tratate la *Folclorul obiceiurilor* (vezi ex. 326, 327, 328, 329, 330, 331).

Primul contact sistematic al copilului cu creația sonoră se realizează în cadrul familiei. Cîntecele de leagăn (subiect pe care îl vom trata mai tîrziu) ca și creațiile adulților, avînd scop educativ, sînt cele care lasă primele urme în conștiința copilului. Jucîndu-se cu cei mici, adulții sau copiii mai mari — care în acest caz se substituie adulților — cîntă sau scandează, săltînd copilul pe genunchi sau făcîndu-l să participe la joc prin mișcări, copilul obișnuindu-se, astfel, să execute mișcări regulate, însușindu-și o constanță ritmică (vezi ex. 319).

Duru, duru, duruian,
Fetele prin buruian,
Cele mari, prin lăstari,
Cele mici, prin urzici
Și băieții după ele
Să le cumpere mărgele.

Sau, pentru a-l distra și a-l învăța totodată pe cel mic părțile feței, mama, ori sora mai mare, le atinge pe rînd, iar la un moment îi prinde moțul de păr (vezi ex. 320).

Mai tîrziu, copilul, „pe cont propriu", încearcă primele experimente sonore, folosind obiecte din mediul ambiant, construindu-și instrumente, cu posibilități destul de reduse de producere a sunetelor, ca : fluiere din unele părți ale plantelor (cucută, dovleac, floarea soarelui, pai de secară sau grîu, lemn de soc, tulpini de trestie etc.), ancii din pene de gîscă ; își construiește jucării care emit diverse zgomote sau imită diverse instrumente utilizate de adulți (vioară din coceni de porumb, cobză, avînd drept cutie de rezonanță o jumătate de tîlv, țambal sau țiteră din scîndurele). Totodată copiii, în jocurile lor, manifestă o inventivitate deosebită în domeniul lingvistic ; utilizînd diverse procedee, ca scindarea unor cuvinte (Paparudă, rudă ; Gărgăriță, riță), adăugarea de prefixe (una mînă, codomînă), frămîntări de limbă (Tura-vura, tetavura sau Ulcelușă-lușă-Răsbucățelușă), sau deformări intenționate ale cuvintelor (Căldărușa, băldărușa), obțin un echilibru în sonoritatea silabelor, legată de muzicalitatea limbii, plasîndu-se „în zona de tranziție dintre limbă și muzică" (Ov. Bîrlea, *Poetica folclorică*, p. 33).

Deși o caracteristică a repertoriului copiilor o constituie interdependența între structura ritmică, melodie, vers și mișcările care le însoțesc, din considerente didactice ele vor fi analizate separat.

Elementele structurale

Versul

Cercetătorii, în repertoriul copiilor disting :

1. Un sistem specific copiilor.
2. Un sistem întîlnit și în creația adulților.
3. Un sistem întîlnit în poezia cultă.

Aceste sisteme diferite se întîlnesc, în repertoriul discutat, datorită originii eterogene a acestuia. Pe noi ne interesează sistemul specific copiilor, strîns legat de un sistem ritmic specific, distinct, care — așa cum am mai arătat — este universal.

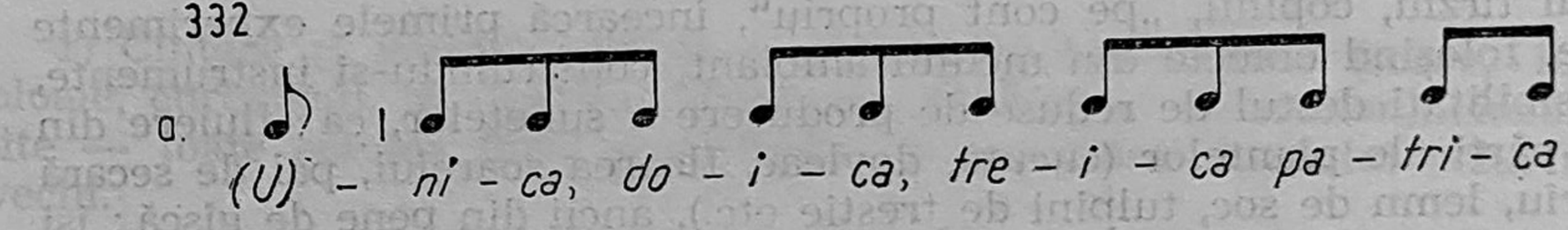
Caracteristicile sistemului

a) Dimensiuni cu mult mai variate decît versurile adulților :

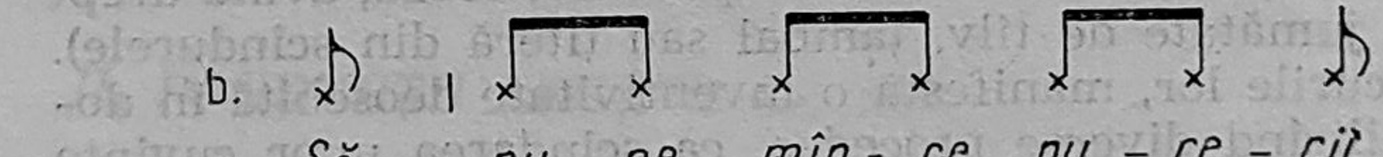
2 silabe : u-ni ; pu-ni ; tu-ni ; bu-ni ;
3 " : An-tan-te ;
4 " : Rom-pom-pic-poc ;
5 " : Doc-to-rul co-toi ;
6 " : Ce-ai mîn-cat a-sea-ră ;
7 " : Să mă-nînci și tu ci-rești ;
8 " : Du-pă ca-sa lui Gheor-ghi-ță ;
9 " : Du-te la moa-ră de te-n-soa-ră ;
10 " : Cin-ga, rin-ga, so-co-te, bo-co-te ;
11 " : U-ni-ca, do-i-ca, pe u-nu, pe doi ;
12 " : Du-mi-tre, Du-mi-tre, pi-cioa-re su-ci-te.

b) Pe lîngă grupările bisilabice, apar și grupări trisilabice.

c) Spre deosebire de versul cîntat la adulți, apar și frecvente anacruze — la început de vers :



sau



sau la sfîrșit de vers *(Co-lin-di-ță, co-lin-di-ță*
A-run-că o-chii pe po-li-ță)

Na-ți mă-mă-liga cu sa-re și / Fugi la ca-sa cui te a-re

d) Versurile sînt : 1) izometrice,

În pădure eu m-am dus
Ciupercuțe am adus
Și-acasă cînd am venit
Mama le-a pus la prăjit.

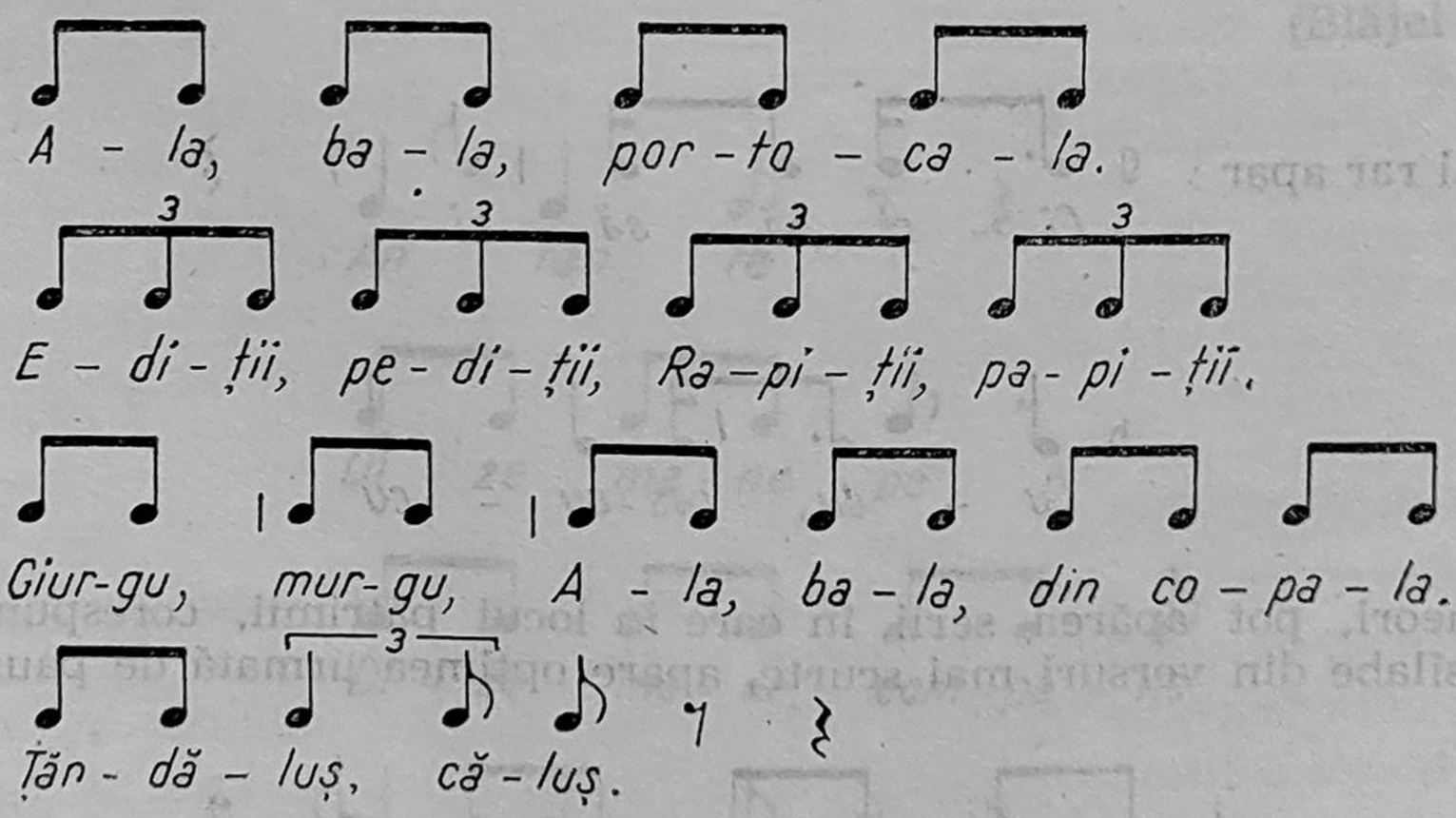
2) heterometrice

— Cîte degete ai pe ușă ? = 9
— Zece. = 2
— Ce-ai avut în cuptoraș ? = 7
— Un cojocaș. = 4
— Da-n cojocaș ? = 4
— Un iepuraș. = 4
— Da-n iepuraș ? = 4
— Un ac. = 2
— Și-n ac ? = 2
— Un pui de drac. = 4

e) Accentele metrice coincid totdeauna cu accentul obișnuit al cuvîntului.

Sistemul ritmic

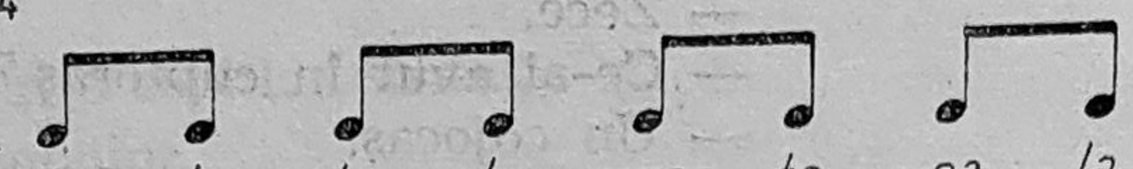
Ritmul copiilor — spunea C. Brăiloiu — „nu se manifestă decît numai prin intermediul cuvintelor. La prima vedere este, deci, un ritm vocal. Totuși, el nu implică neapărat muzica...". „Obișnuit, copiii recită pe un sunet sau, mai simplu, scandează cînd vorbesc" (C. Brăiloiu, Op. I, p. 122—123). Muzica sau scandarea fiind însoțite de mișcare (a brațului, bătăi din palme, pași săltați), timpul ritmic de bază, însoțitor al mișcării, este pătrimea (timpul lung). „În acest timp însoțirea vocală poate divide timpul lung în alții mai scurți, de obicei egali" (G. Sulițeanu, *Kinestezia...* p. 222). Ca o dovadă că ritmul este perceput de copii prin pătrime — afirmă Eug. Cernea — este faptul că formulele melodice intonate de ei, cu înălțimi exacte, de regulă concep perechile de optimi ca diviziuni ale pătrimii, manifestînd aceasta prin intonarea ambelor optimi pe unul și același sunet (Eug. Cernea, *Aspecte din problematica folclorului copiilor*, p. 169). De regulă, deci pătrimea se divide în două optimi, dar nu lipsesc nici diviziunile ternare, alternanța acestora cu grupurile binare făcînd parte din sistem :



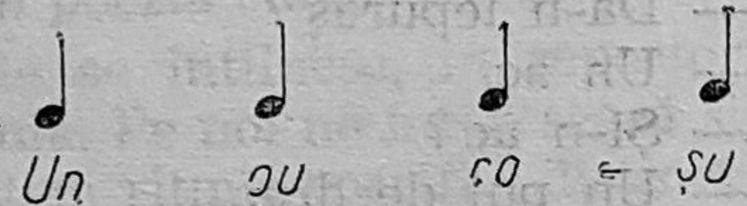
Important este ca accentul cuvîntului să coincidă cu accentul metric al ritmului ; acest principiu se respectă în toate cazurile. Versul putînd

avea un număr diferit de silabe, vom putea întîlni formule ritmice formate :

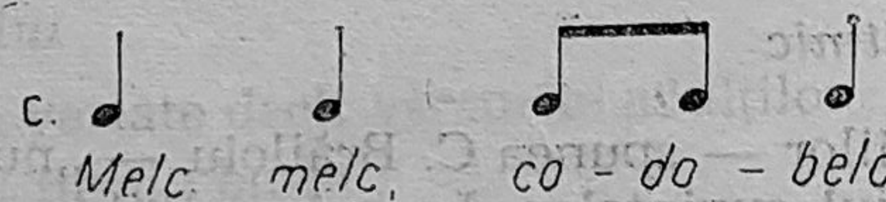
1. numai din optimi :

a. 

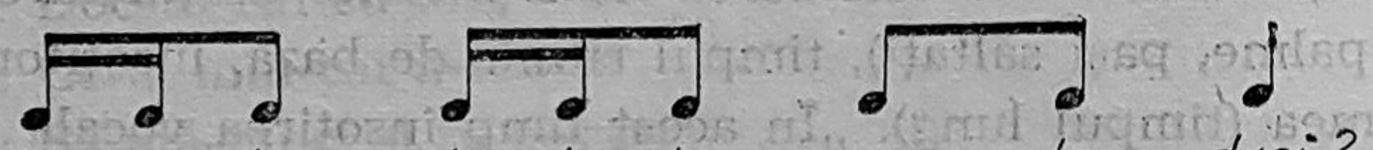
2. numai din pătrimi :

b. 

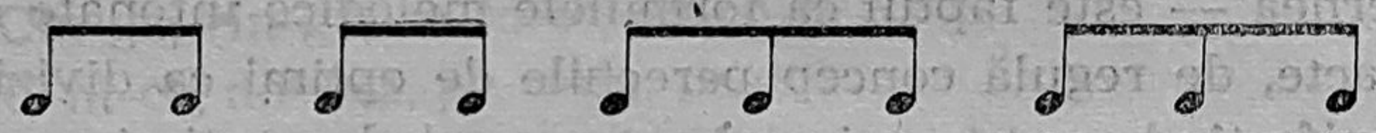
3. din pătrimi și optimi :

c. 

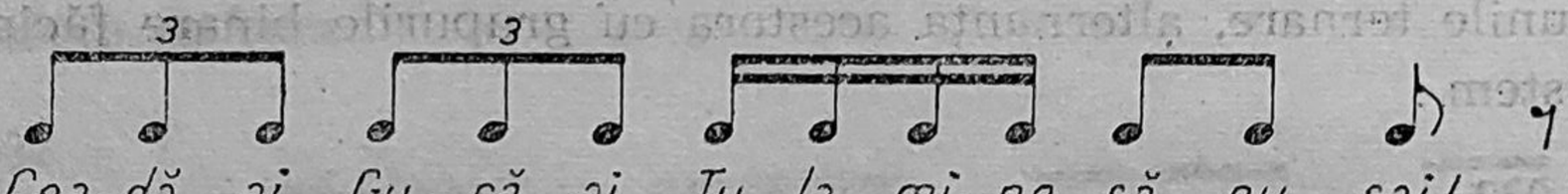
4. din pătrimi, optimi și șaisprezecimi :

d. 

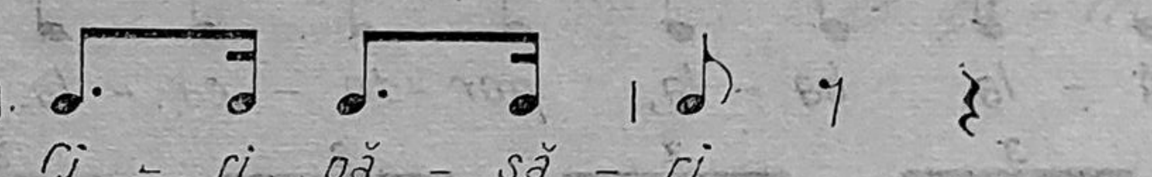
În locul grupărilor bisilabice pot sta grupări trisilabice :

e. 

Grupări trisilabice și divizarea optimii :

f. 

Mai rar apar :

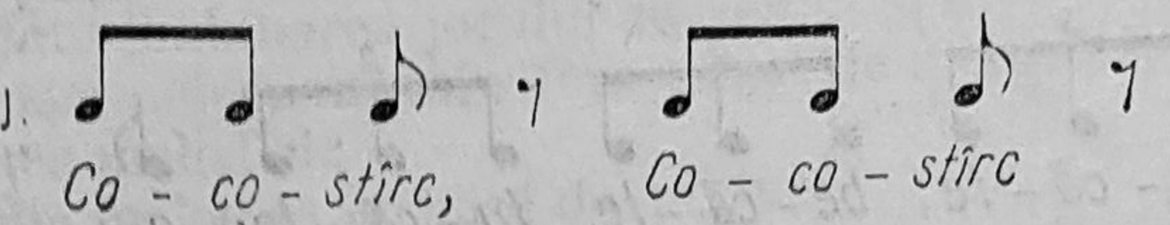
g. 

h.

Uneori, pot apărea serii, în care în locul pătrimii, corespunzătoare unor silabe din versuri mai scurte, apare optimea urmată de pauză :

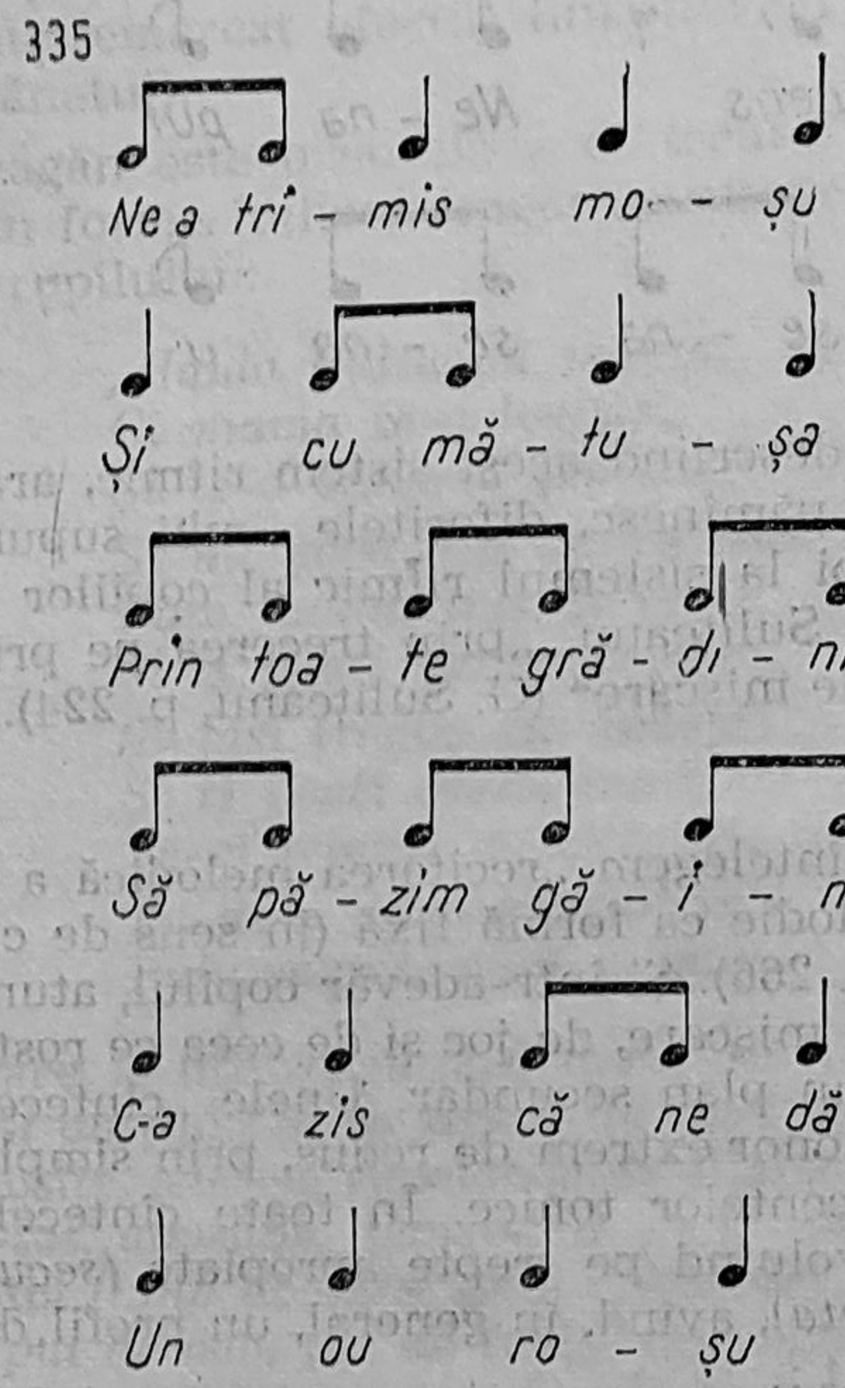
i.

sau :

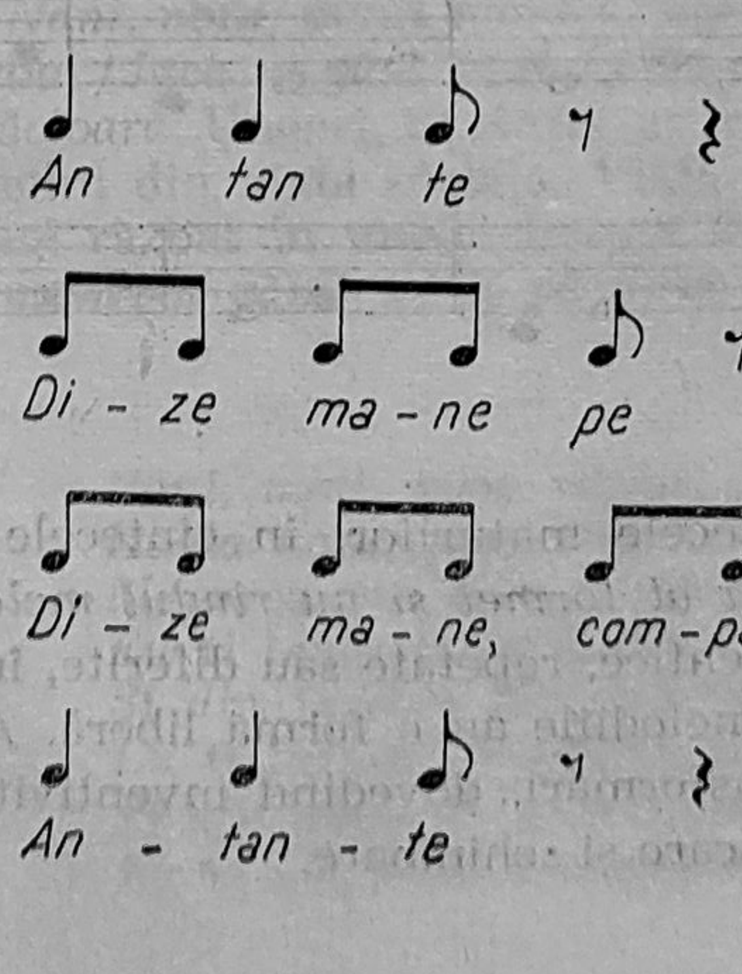


Pe parcursul unui cîntec de copii, ritmul poate consta din cîteva serii de aceeași alcătuire dar, mai frecvent, datorită heterometriei versurilor, combinațiile ritmice sînt variate :

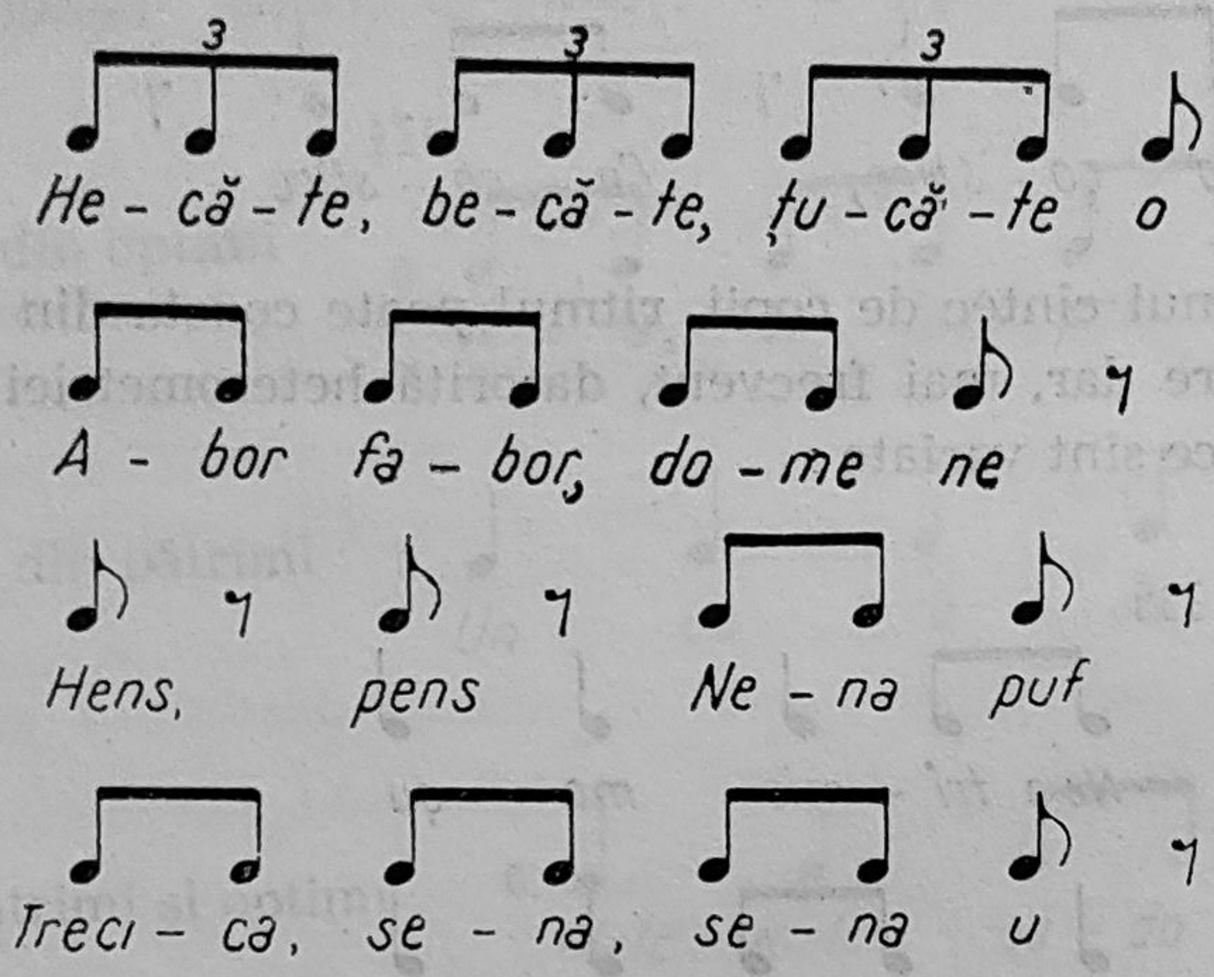
335



sau : (Blăjel — Sibiu)



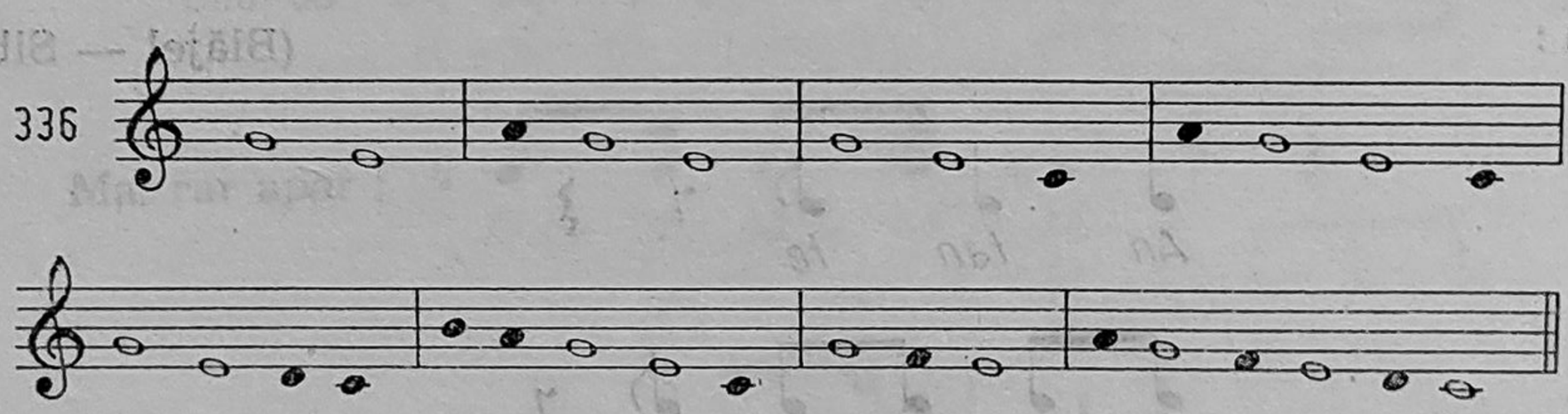
sau : (Boișoara — Vîlcea)



Constantin Brăiloiu, descriind acest sistem ritmic, arată că are o răspîndire mare pe globul pămînesc, diferitele limbi supunîndu-i-se. Acomodarea diferitelor limbi la sistemul ritmic al copiilor se explică, după părerea cercetătoarei G. Sulițeanu, „prin trecerea pe prin plan a accentului ritmic determinat de mișcare“ (G. Sulițeanu, p. 224).

Melodica

Prin *cîntec de copii* înțelegem „recitarea melodică a versului într-un ritm regulat și nu o melodie ca formă fixă (în sens de cîntec)“ (Em. Comișel, *Folclor muzical*, p. 266). Și într-adevăr copilul, atunci cînd se joacă, este atît de preocupat de mișcare, de joc și de ceea ce rostește, încît melodia trece pentru el pe un plan secundar. Unele „cîntece“ se apropie de vorbire, prin materialul sonor extrem de redus, prin simplitatea liniei melodice și respectarea accentelor tonice. În toate cîntecele copiilor, linia melodică este simplă, evoluînd pe trepte apropiate *(secunda mare, terța mică*, rar *cvartă* sau *cvintă)*, avînd, în general, un profil descendent. Scări mai frecvent întîlnite sînt :



Forma arhitectonică

Spre deosebire de cîntecele maturilor, în cîntecele copiilor *motivul este elementul determinant al formei și nu rîndul melodic.*

Construite din celule identice, repetate sau diferite, îmbinate după necesitățile textului literar, melodiile au o formă liberă. Acestea, în cursul jocului, suferă adesea transformări, dovedind inventivitatea copilului și continua lui dorință de mișcare și schimbare.

Se poate afirma că folclorul copiilor are următoarele caracteristici :
— sincretismul (îmbinarea jocului cu versul și melodica) ;
— predominarea elementului ritmic, legat de mișcare ;
— simplitatea melodiei ;
— construcția melodică pe bază de motive ;
— existența unui sistem ritmic și de versificație propriu.

Cîntecul de leagăn. Între creațiile adulților pentru copii se numără și cîntecul de leagăn, izvorît din necesitatea practică de a interveni în reglarea ciclului veghe-somn al copilului ; în acest sens, cîntecul de leagăn folosește mijloace și procedee artistice izvorîte din experiența milenară a oamenilor, care au remarcat efectul liniștitor al unor ritmuri muzicale și kinestezice (legănatul).

Cîntecul de leagăn este o specie a cîntecului liric. Tematica literară exprimă, uneori în forme idilice, dragostea mamei față de copil, visele ei legate de viitorul copilului :

„Haida liuliu cu mama,
Cî mama te-a leagana
Și te-a leagana frumos
Și nu pcîsi din liagîn zios.
Puiu mami, pui di pești
Și ti poatî mama crești
Și fasi treaba cu nedejdi
Și ti poatî crestî mari,
Te-oi trimiti cu cîrlanii
Tu de-a dura cu siobanii
Puiu mami, puiu mami“.

Elementele pe care le utilizează sînt luate din mediul familiar copilului *(„Vino, mîță, de-i dă țîță / Și tu știucă de mi-l culcă / Și tu pește de mi-l crește“)*. Sînt folosite, adesea, repetările de silabe cu valoare onomatopeică și muzicală (*lui-lui, abu-abu, nani-nani* ș.a.), diminutive *(micuț, puicuț, mărișor)*, invocația *(vino doamne de-a adoarme)* comparația cu unele păsări și animale *(pui de cuc, pui de cerb)*, mai apare ideea creșterii copilului în somn *(culcă-te, puiuț micuț, / Scoală-te mărișoruț)* (ex. 337).

În timp ce leagănă copilul, gîndurile mamei alunecă de la cel legănat spre tatăl plecat : *Nani, nani, puiul mamei / De-a veni tata-ntr-o joi / Cînd se-ntoarce din război / Iaca ni găsé pi doi / De-a veni tata-ntr-o seară / Tu să-l tragi de mustăcioară*. Uneori, în cîntec apar imagini din viața și munca părinților sau imagini din viața socială. Viața grea din trecut, necazurile și greutățile mamei răzbat în unele texte : *Liu, liu, liu, liu pui de-argint / Pune-te-ar mama-n pămînt / Și pă mine lîngă tine / C-acolo ne-a fi mai bine.*

Sau :

Nani, nani, puiu mami,
Haida nani, puiu mami,
Mamuca vre sî creș'mari,
Eu ti legîn cu chicioru
Și din furcî-n torc fuioru.
Eu ti leagîn ca s-adormi
Și sî-ț spun si ne-a sî dor.
Eu ti leagîn sî creaș'mari,

S-am cui spui și ma doari
Și am cui mă jălui
Cîn m-or mustra străinii.
Eu-i și mai tîrziu batrînî
Și tu floari din gradinî.
Haida liuliu cu mama,
Cî n-am cîn ti leagana,
C-așteaptî sapa ogoru,
Eu îni leagîn puișoru,
Eu ti leagîn ca s-adormi,
Și tu spui cî nu ți-i somn.

Dar în cîntecele de leagăn apar acum și imagini care oglindesc viața nouă a sătenilor, transformările petrecute, apariția unor elemente noi în sate. În textul acestui cîntec apar și versurile : / Ș-apoi haia, pui de cuc, / Ieu te leagăn și mă duc ; / *Mă duc pînă la consum / Ca să-ți cumpăr un costum ; / Haine bune și făloase / Ca să arăți mai frumoasă.*

Cele mai simple cîntece de leagăn se bazează pe un refren de cîteva silabe *(nani, nani, lui, lui),* repetate pînă la dimensiunea unui vers octosilabic sau combinate cu cîte un cuvînt de dezmierdare ; pe plan muzical, unui asemenea „text" îi corespunde un motiv generator de *terță mică descendentă,* sau de *secundă mare,* la care se pot adăuga unul sau două sunete superioare, care realizează melodia necesară liniștirii și adormirii (ex. 338). Uneori, motivul de secundă sau terța descendentă este transpus pe alte trepte, generînd un ambitus mai mare (procedeul amintit este însă unul din cele mai arhaice).

Melodia cîntecelor de leagăn evoluează, în general, pe trepte alăturate sau avînd salturi mici. Melodia este simplă, silabică, avînd structură motivică ; de multe ori apar doar celule melodice corespunzătoare unor podii. Ca scări utilizate, întîlnim sisteme sonore vechi (de la bicordii la pentacordii sau pentatonii) ; de multe ori, terța mică este element generator (ex. 339).

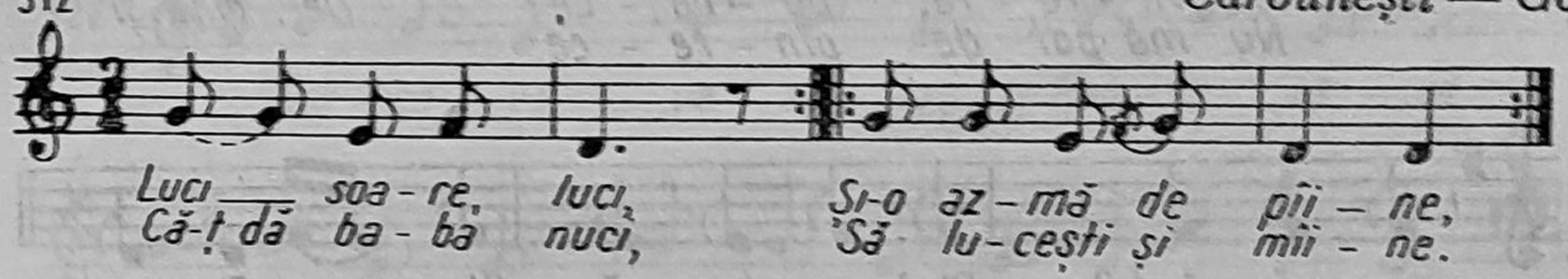
Din punct de vedere ritmic, *cîntecele de leagăn tipice* folosesc *iambul,* uneori și *piricul.* Mișcarea este regulată. Forma arhitectonică este de 1—2 rînduri melodice repetate, rar 3 sau 4. În practică întîlnim însă și cîntece al căror elemente structurale prezintă caracteristici ale altor genuri : *doină, cîntec propriu-zis* (ex. 340). Exemplul are trăsături caracteristice doinei dar, pe alocuri, apare și utilizarea ritmului ternar iambic, pe lîngă utilizarea recitativului ; funcția și-a pus deci amprenta sa. Exemplul 341 este creat sub influența cîntecului liric.

Cîntecul de leagăn aparține deci celor mai vechi creații, fapt dovedit prin structura sa muzicală simplă și modul de construcție a sistemelor sonore. Ele se transmit, ca și celelalte genuri, pe perioade de timp îndelungate. (De pildă, un cîntec de leagăn, publicat de Wachmann în secolul trecut, a fost cules în deceniul al 6-lea al secolului nostru, aproape neschimbat, în București (ex. 342). Cu toată simplitatea, realizarea artistică este deosebită, sensibilitatea feminină punîndu-și amprenta asupra acestui gen.

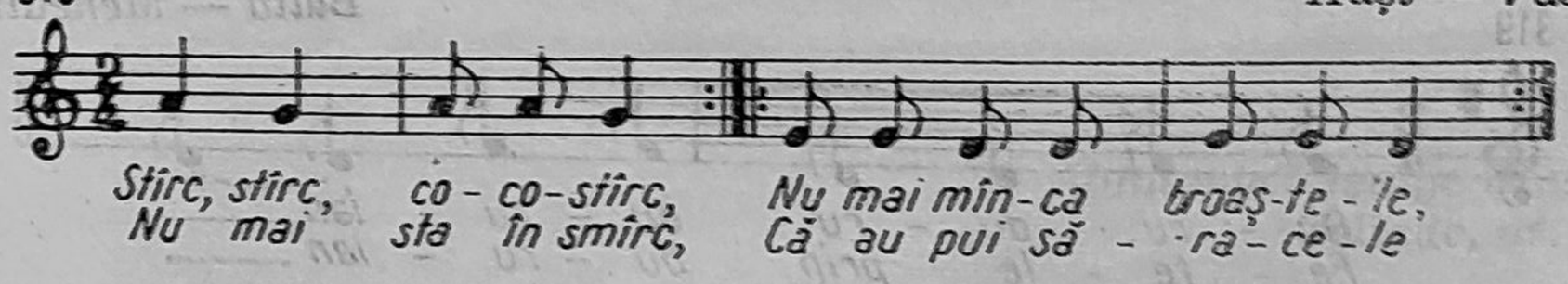
Bibliografie

— G. Breazul, *Cîntecul popular în Muzica românească de azi*, Buc. 1940.
— C. Brăiloiu, *Ritmica copiilor*, Opere I, Ed. Muzicală, Buc. 1968.
— Em. Comișel, *Folclor muzical*, Ed. Did. și Pedag., Buc. 1967.
— C. Chiriițescu, *Palestrica*, p. VI, Ed. U.C.F.S., Buc. 1964.
— G. Sulițeanu, *Kinestezia și ritmica folclorului copiilor*, R.E.F. 13, (1968), nr. 3, p. 211—228. Idem *Psihologia folclorului muzical*, Ed. Acad. R.S.R., Buc. 1980.
— T. Mîrza, I. Szenik, *Curs de folclor muzical*, Conservatorul „Gh. Dima", Cluj, 1969.
— E. Cernea, *Contribuții la cercetarea folclorului copiilor*, R.E.F., 18, (1973), nr. 4.
— Idem, *Aspecte din problematica folclorului copiilor, (Numărătorile fonice)*, R.E.F. 20, (1975), nr. 2, p. 159—184.
— V. Medan, *Folclorul copiilor*, Cluj-Napoca, 1980.
— *200 Cîntece și doine* E.S.P.L.A. 1956.
— F. Bucescu, S. Ciubotaru, V. Bîrleanu, *Bătrînească, doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților*, Caietele Arhivei de folclor, I. Iași, 1979.
— N. Ionescu, *Luci, soare, luci*, Ed. Muzicală, Buc. 1981.
— S. Popa, *Obiceiuri de iarnă, Folclor muzical din repertoriul copiilor*, Ed. Muz., Buc. 1981.

312 *Cărbunești — Gorj*

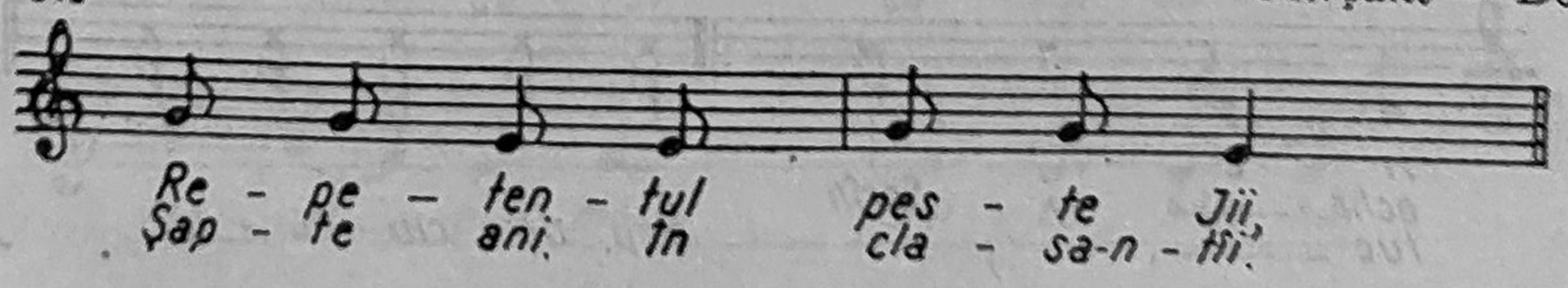


313 *Hușî — Vaslui*



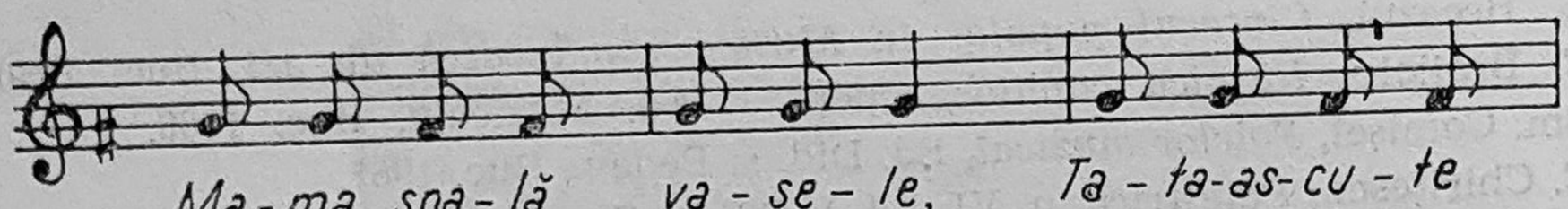
314 *Mircea Vodă — Dîmbovița*

315 *Mîrșani — Dolj*



Marginea — Suceava

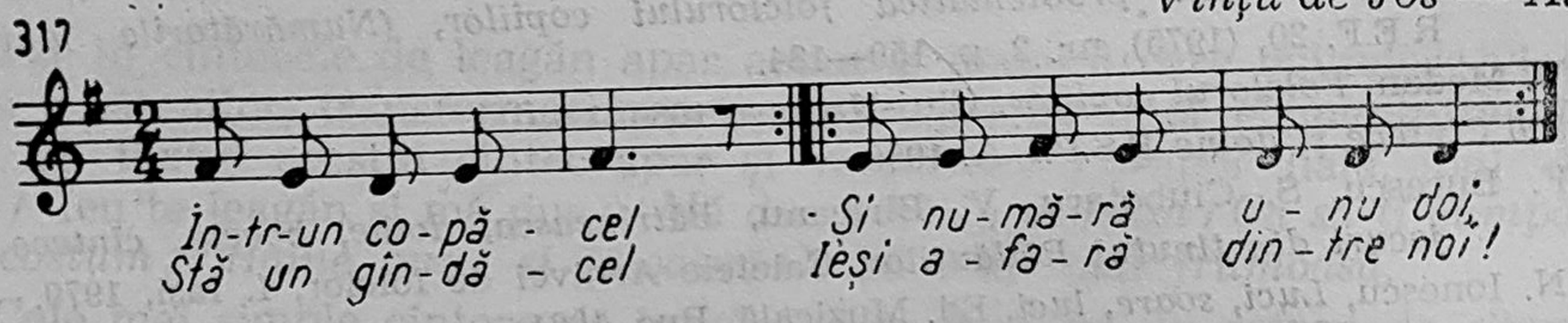
316



NUMĂRĂTOAREA

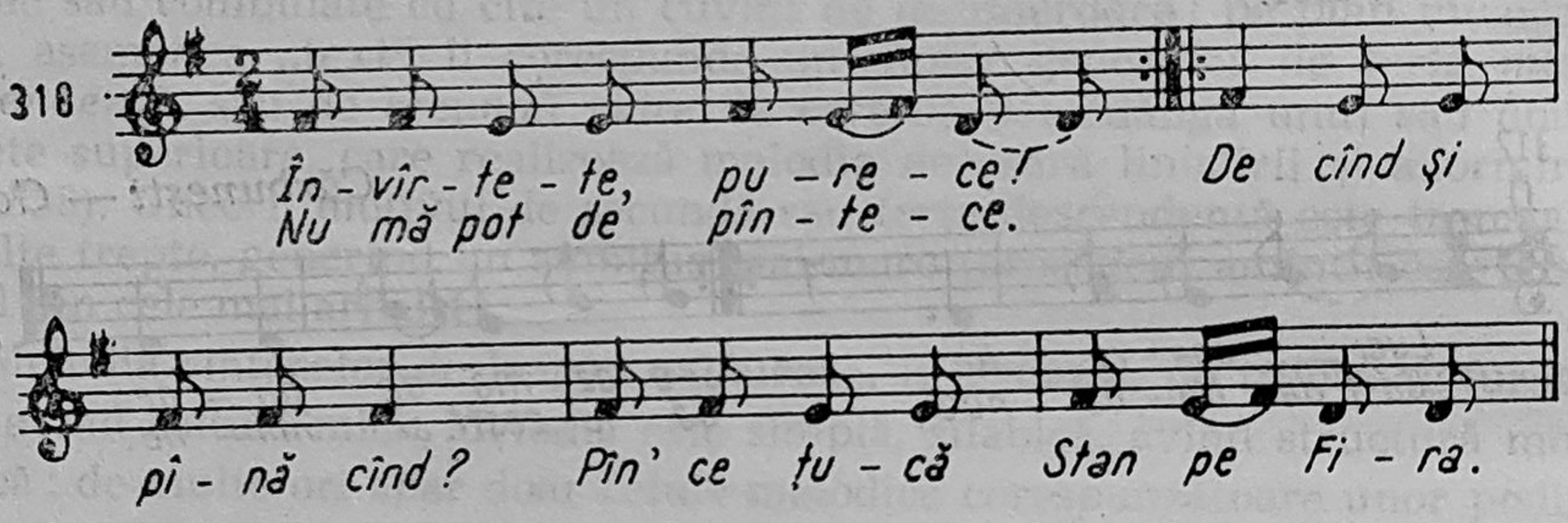
Vinţu de Jos — Alba

317



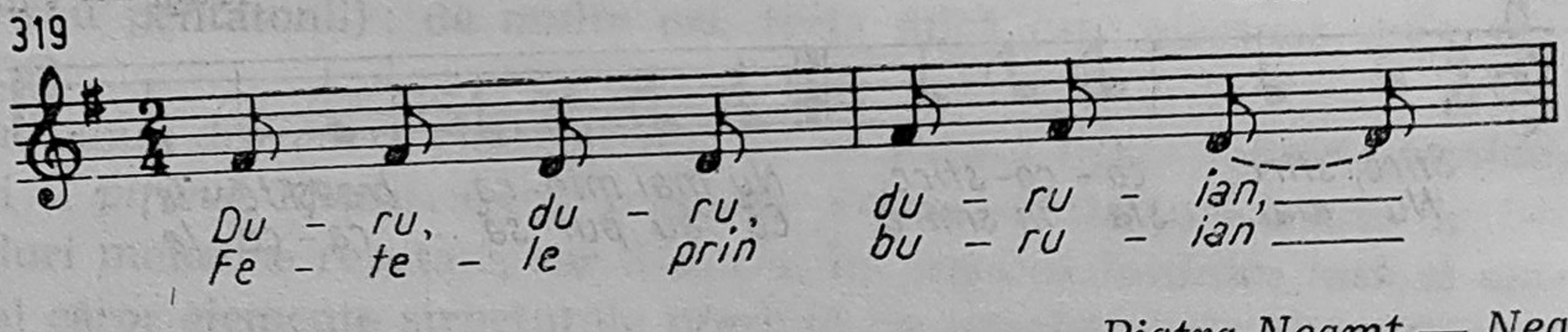
George Coşbuc — Bistriţa Năsăud

318



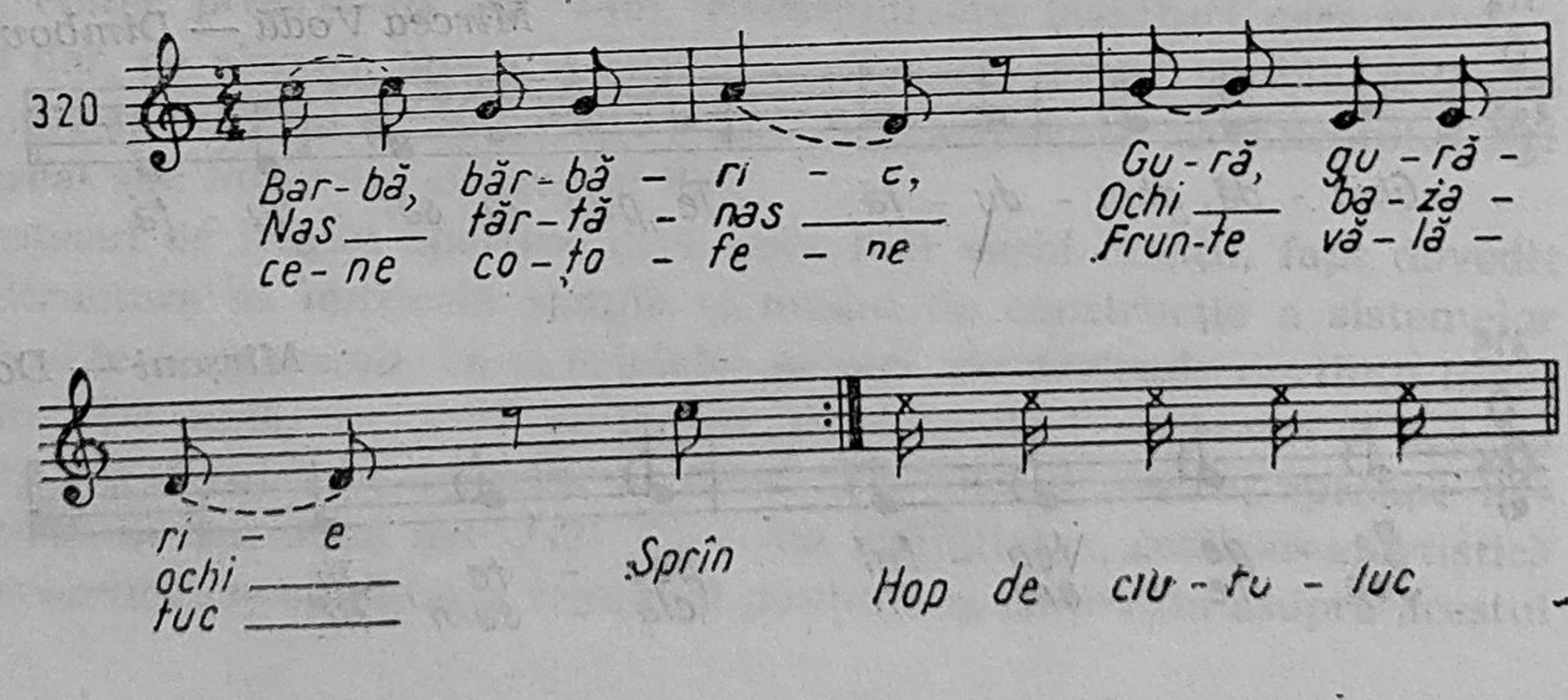
Balta — Mehedinţi

319



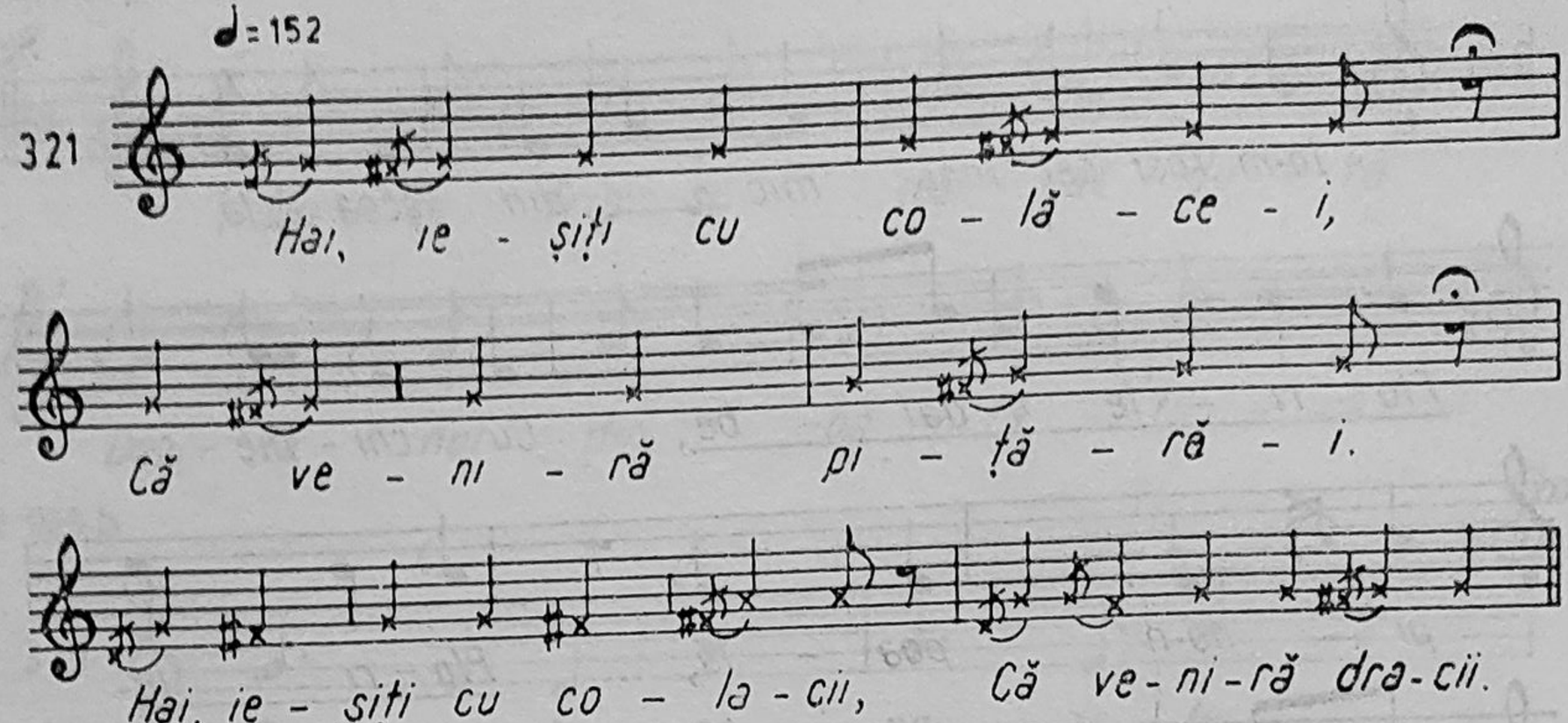
Piatra Neamţ — Neamţ

320



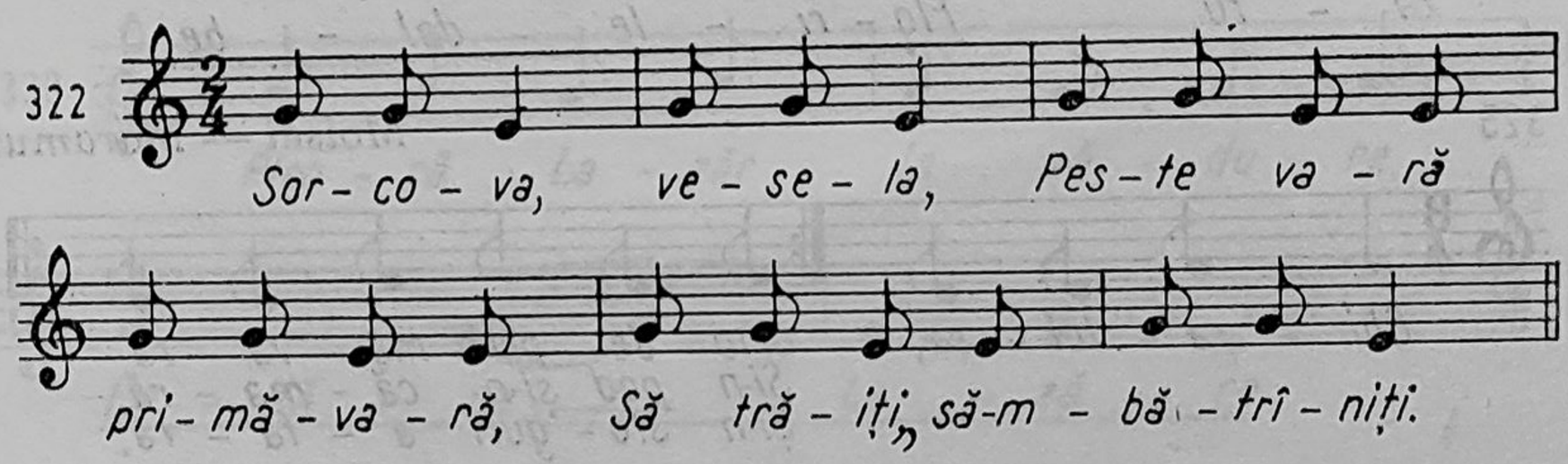
Dobrița — Gorj

321 ♩= 152



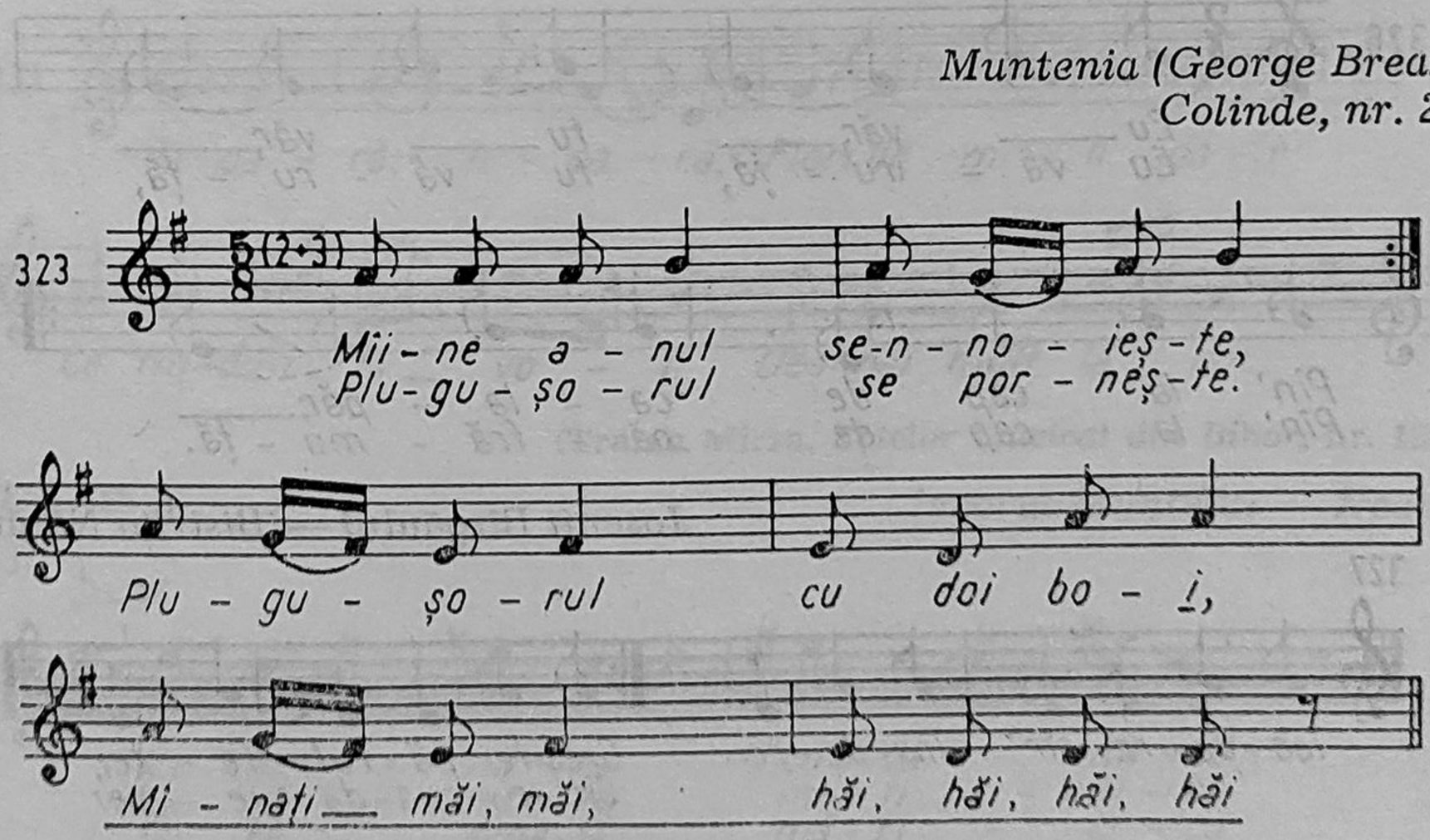
Muntenia (George Breazul, Colinde, nr. 270)

322

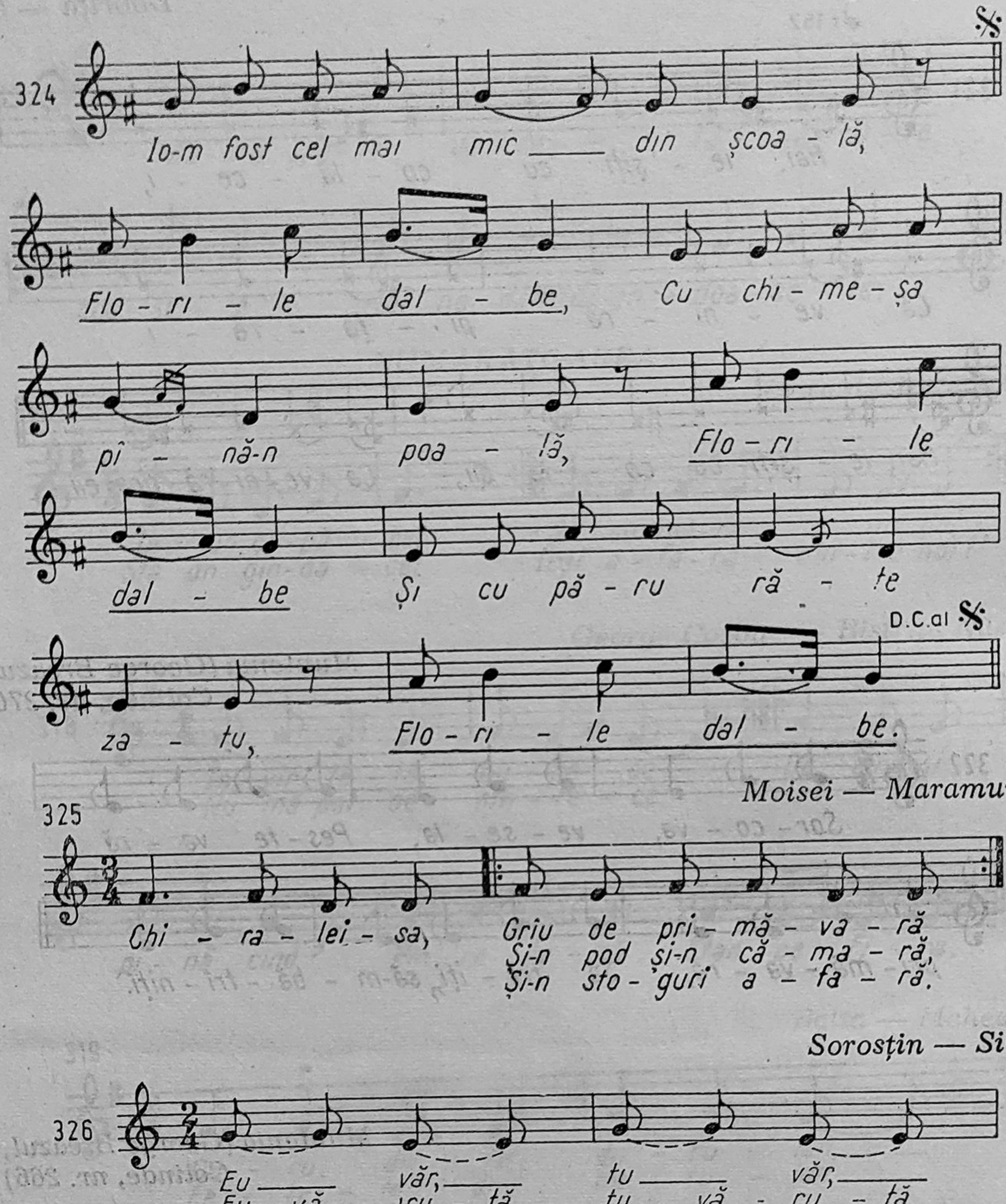


Muntenia (George Breazul, Colinde, nr. 266)

323



Sfaraș — Sălaj



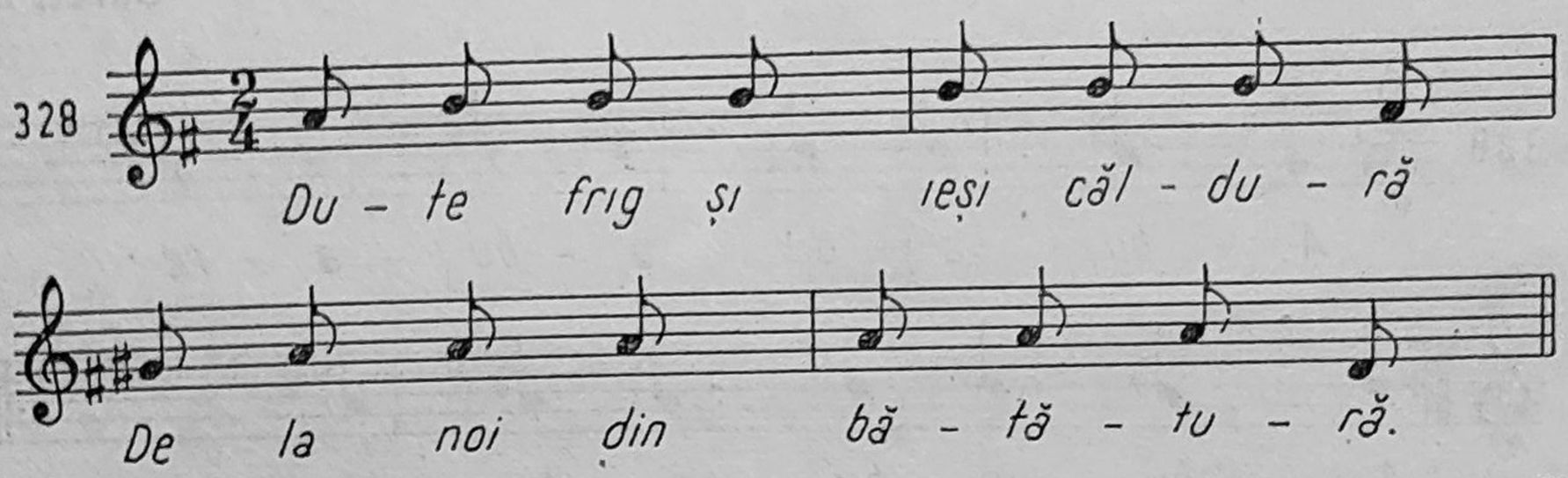
Moisei — Maramureș

Sorostin — Sibiu

Josenii Bîrgăului — Bistrița Năsăud

Urdarii de Jos — Gorj

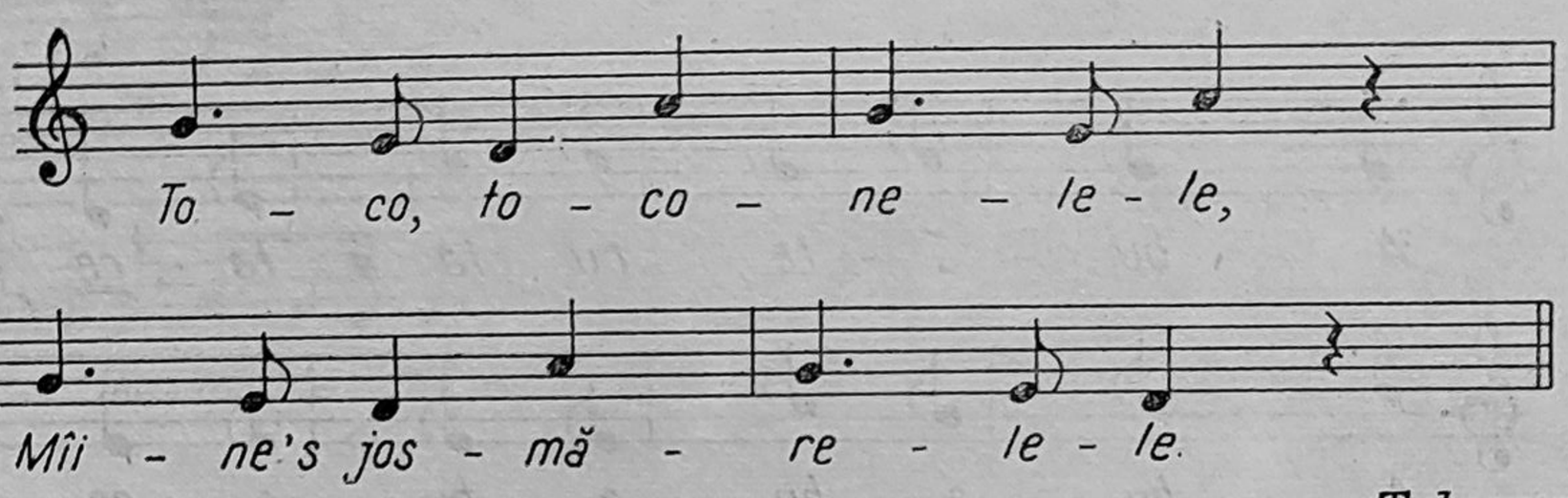
328



Disc 955 b

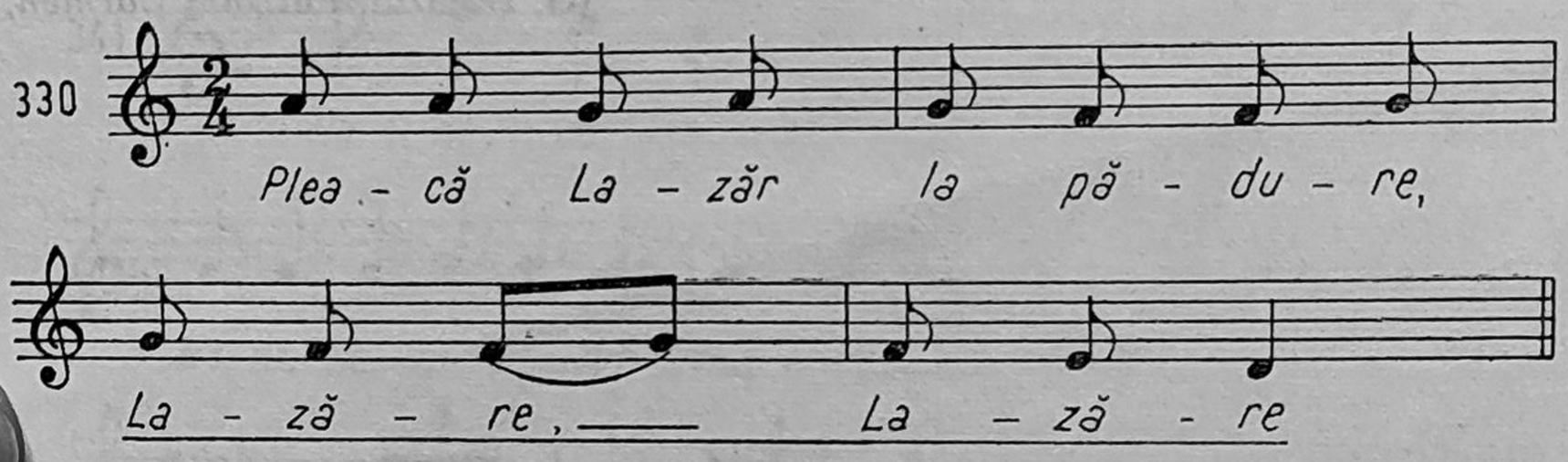
Gorj

329



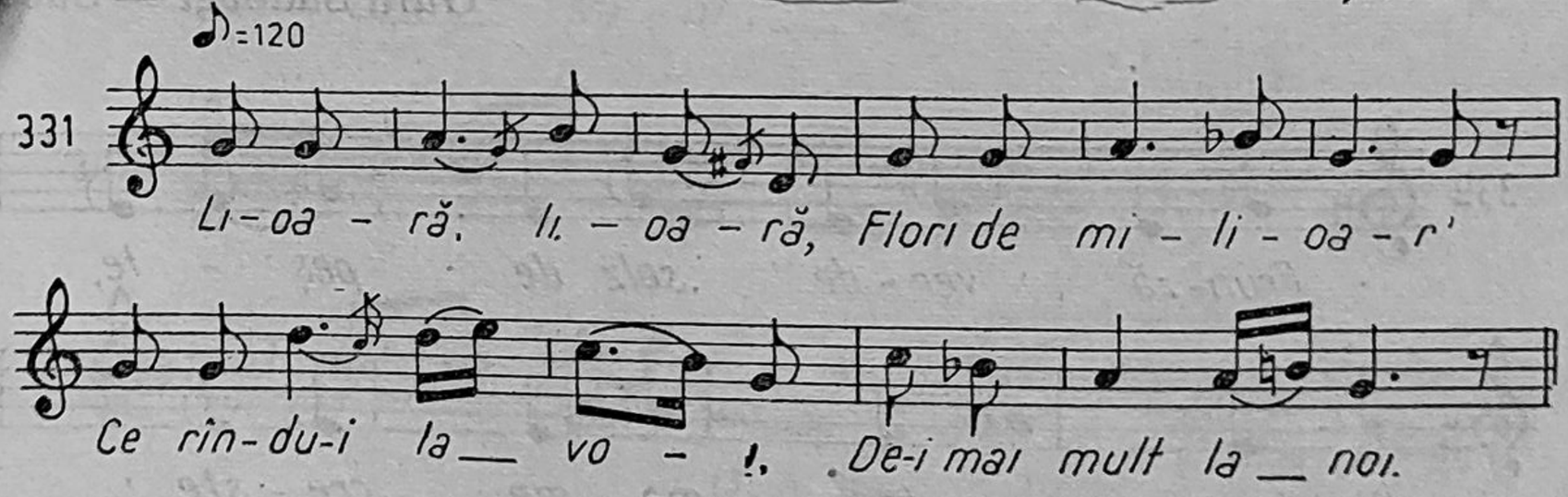
Teleorman

330



Suștin — Bihor

331

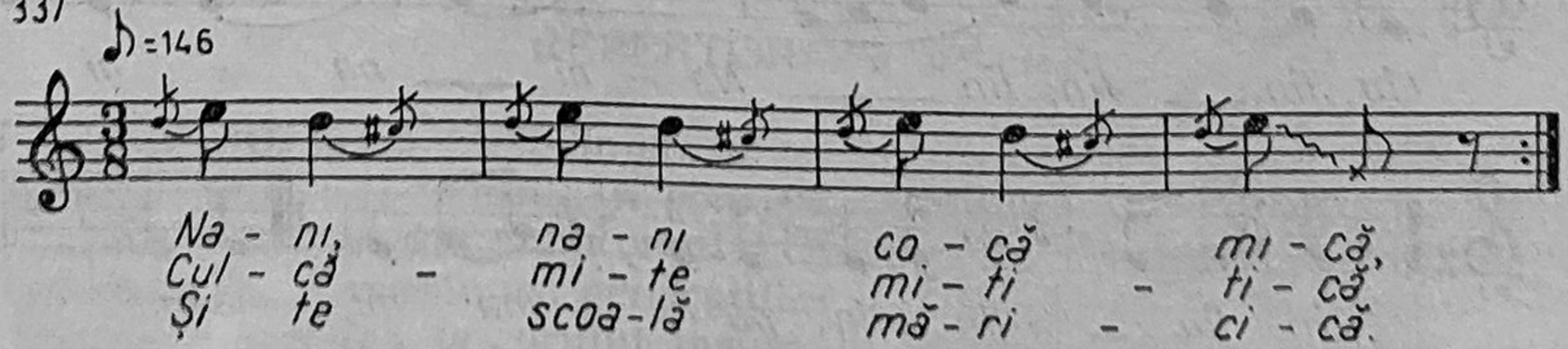


(Traian Mîrza, *Folclor muzical din Bihor*, nr. 121).

Mg. 728 h.

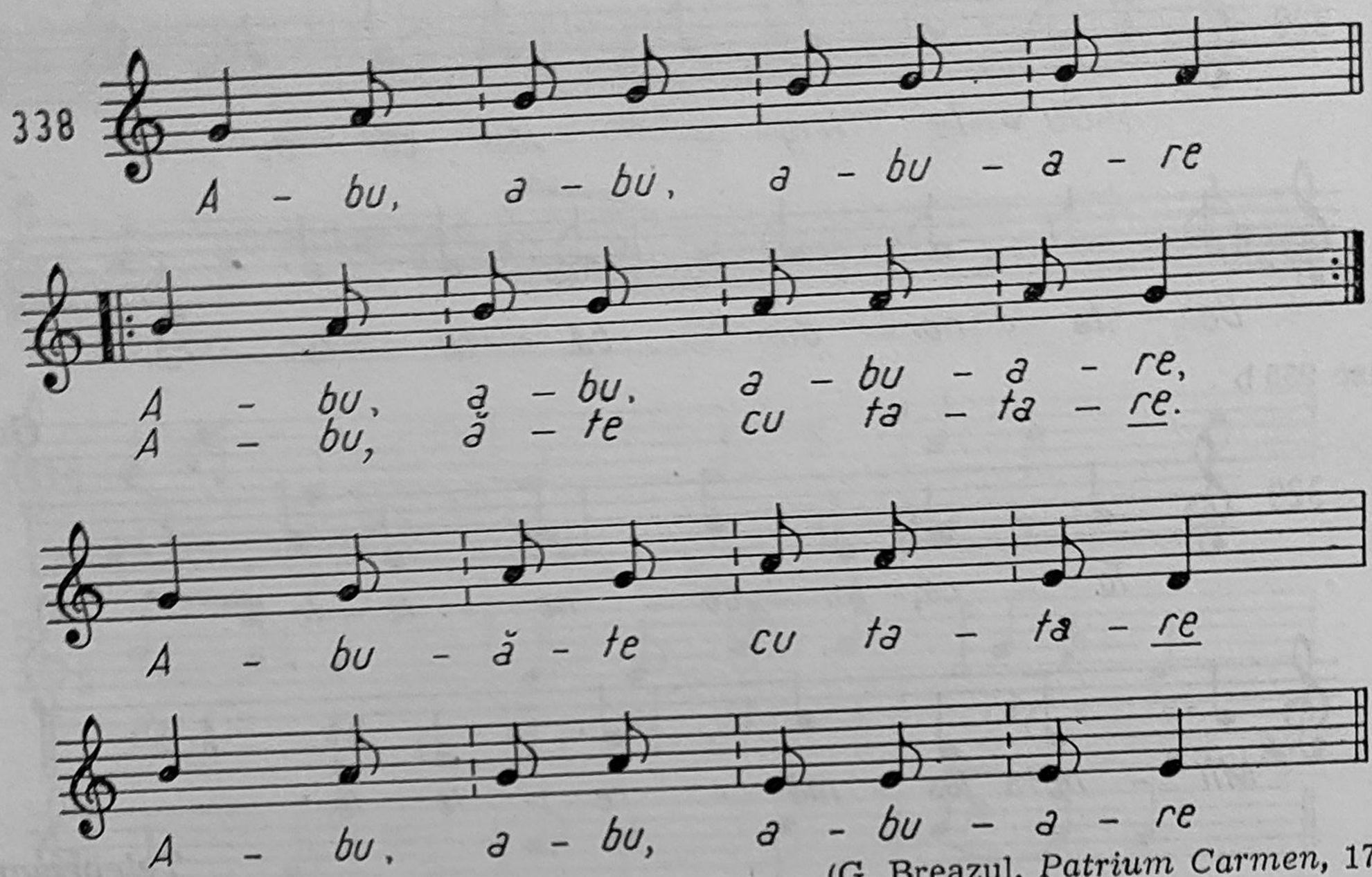
Izvorul Muntelui — Neamț

337



Careii Mari

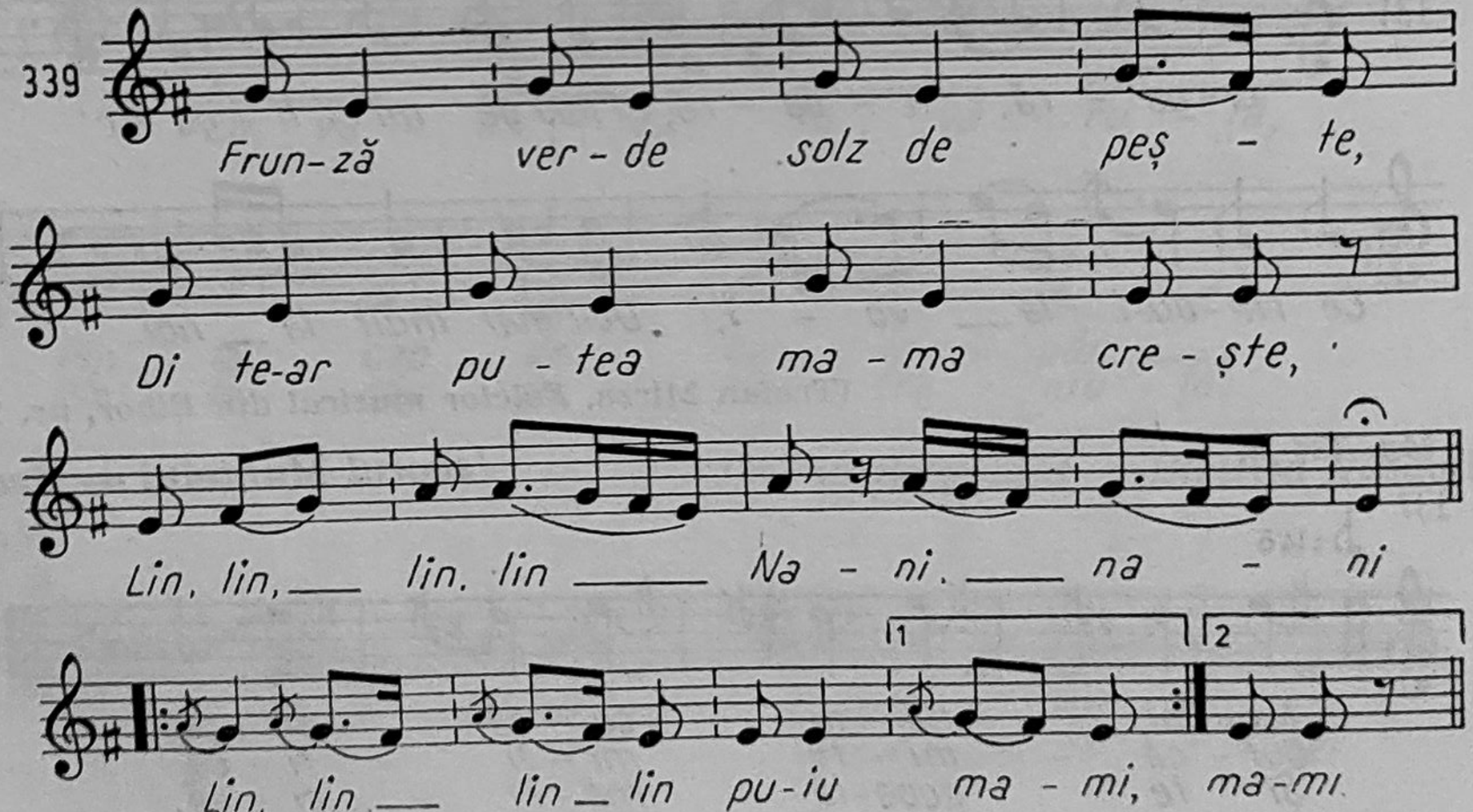
338



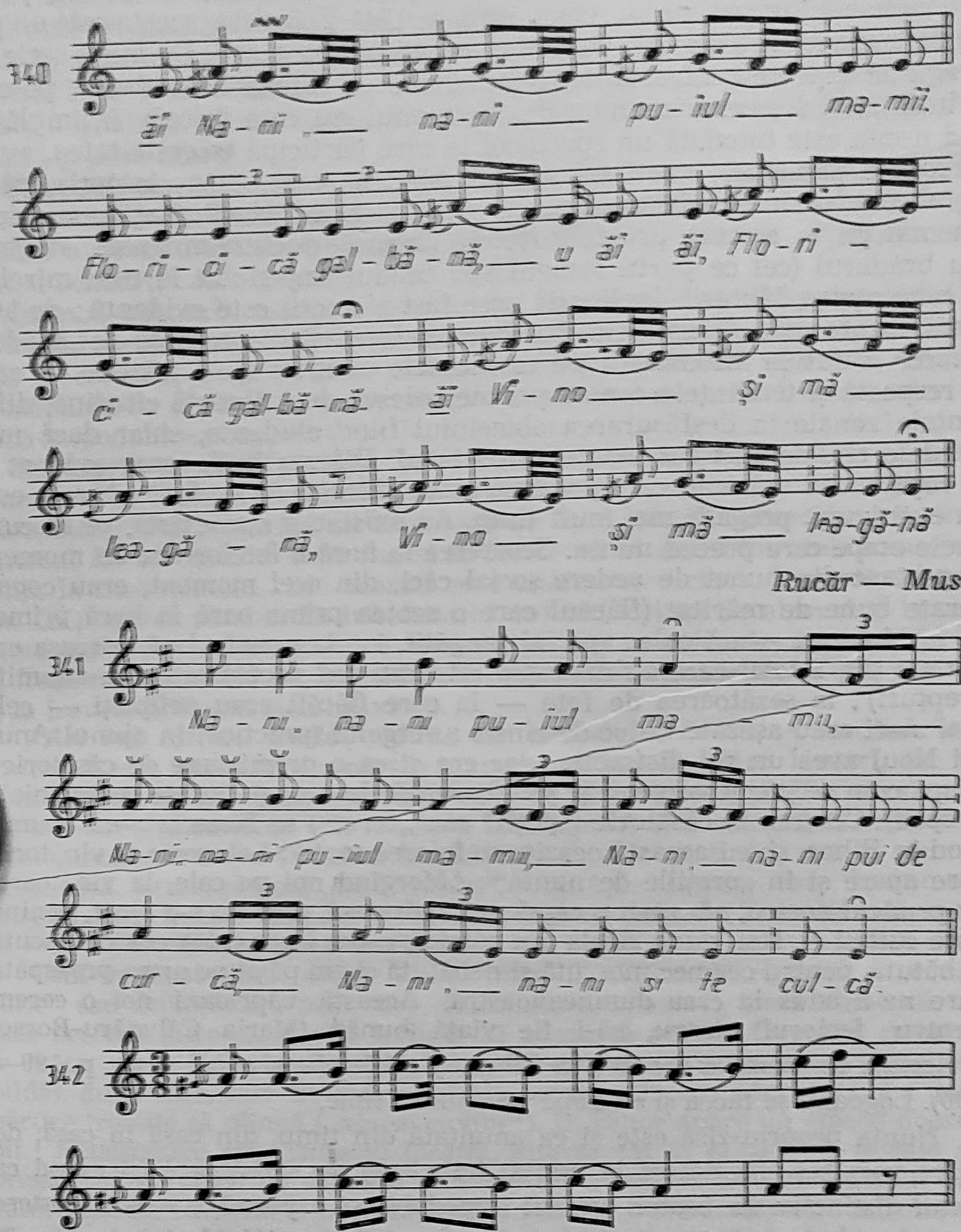
(G. Breazul, *Patrium Carmen*, 177).

Gura Sadovei — Suceava

339



Botoșana — Suceava



Rucăr — Muscel

(J. A. Wachmann, *L'echo de la Walachie*, nr. 17).

REPERTORIUL NUPȚIAL

Unul din momentele importante în viața unei colectivități era întemeierea unei noi familii. În concepția populară, căsătoria constituia momentul hotărîtor din viața omului, intrarea în viața socială, integrîndu-se, totodată, în „succesiunea generațiilor ca născător de viață, asigurînd astfel durata și puterea poporului însuși, în mijlocul atîtor necazuri și poveri

la care îl supuneau furtunile istoriei ;“ (Ov. Papadima, *Literatura populară română*, Ed. pentru Lit. Buc., 1968, p. 174). Totodată, acesta este un prilej de bucurie, de distracție pentru membrii colectivității. De aici o serie întreagă de aspecte contrastante, solemnitate — veselie debordantă, pe care le întîlnim în „scenariul nunții“. Termenul nu este folosit întîmplător, căci nunta este totodată un spectacol la care participă colectivitatea, avînd personaje principale mirii (în special mireasa, care, prin căsătorie, părăsește casa părintească), apoi socrii mari și mici, nunii (nașii), vorniceii (chemătorii la nuntă), druștele (fetele chemate de către mireasă), stegarul sau brădarul (cel ce purta steagul sau bradul împodobit la casa mirelui) și, bineînțeles, lăutarii. Înclinația spre fast a nunții este evidentă ; de asemeni, nunta este obiceiul cel mai deschis înnoirilor ; tendința de „modernizare“ a dus la îmbinări între momentele obligatorii — arhaice — care se respectă și tendințele contemporane, adesea de influență citadină, diferențele zonale în desfășurarea obiceiului fiind evidente, chiar dacă momentele rituale sînt respectate întru totul. Diferențierile apar evident și în repertoriul muzical, care prezintă stadii diferite de evoluție. Nunta este un eveniment pregătit mai mult timp. Au existat și mai există, pe alocuri, unele etape care preced nunta. Scoaterea la horă a fetelor era un moment important din punct de vedere social căci, din acel moment, erau considerate bune de măritat (flăcăul care o scotea prima oară la horă primea — în Moldova — un colac special pregătit, iar la nuntă, dacă mireasa era din alt sat, flăcăii care au distrat-o cît timp era necăsătorită au anumite drepturi) ; la șezătoarea de fete — la care flăcăii erau nelipsiți — cele mai mari erau așezate la loc de cinste ; vergelul (practicat în ajunul Anului Nou) avea un rol distractiv, dar era și ca o promisiune de căsătorie ; (după cum se știe și vergelul și șezătoarea de fete au și cîntece ceremoniale proprii). Cererea în căsătorie („pețit“ sau „cerut“) se făcea într-un anumit mod în Bihor, și, cu această ocazie, se folosea motivul alegoric al vînătorii, care apare și în „orațiile de nuntă“ ; „Mergînd noi pe cale, la vînătoare, cu pruncul nostru, am zărit o căprioară spărioasă, care nu s-a oprit, gonind spre cuibul ei. Noi, după zicala din bătrîni, n-am lăsat calea cea cunoscută și bătută, pentru cea necunoscută și nebătută și am pășit pe urma proaspătă care ne-a adus la casa dumneavoastră. Această căprioară noi o cerem pentru feciorul nostru, să-i fie viață bună“ (Maria Călugăru-Bocșe, *Obiceiuri de nuntă la români*, în *Bihor, zilele folclorului bihorean*, p. 199—200). Logodna se făcea și ea după un anumit tipic.

Nunta propriu-zisă este și ea anunțată din timp, din casă în casă, de către vornicei (chemători la nuntă) îmbrăcați de sărbătoare (și avînd ca semn distinctiv un baston special împodobit și o ploscă) ; aceștia rostesc o invitație în numele mirelui și al miresei („a craiului“ și a „crăiesei“ lor), formula spusă fiind versificată sau neversificată. Prin Oltenia și Muntenia aceștia sînt însoțiți și de lăutari, care execută „*Cîntecul chemării la nuntă*. Cu această ocazie, prin aceleași părți, sînt invitate în seara respectivă „la fedeleș“ (o petrecere mai mică) cei apropiați mirelui și miresei. În trecut, la nuntă era prezentă, prin reprezentanți adecvați, toată colectivitatea.

Pe tot cuprinsul țării ceremonialul de nuntă prezintă similitudini atît ca desfășurare a scenariului cît și ca sensuri, originea acestor practici fiind străveche.

Desfășurarea nunții propriu-zise are o serie de momente cu semnificatii anume, menite să asigure trecerea tinerei perechi de la o stare socială la alta, respectate cu strictețe si însoțite de un repertoriu anume. Pentru a le putea marca în ansamblul nuntii, vom face o descriere a acesteia. Înainte vreme, nunta începea de joi, (de la cernutul făinii pentru colaci) și pînă marți.

Si acum, pe obiceiuri, în județele Iași și Botoșani, joi seara se fac „florile", semnul distinctiv al nuntașilor : la casa miresei se adună fetele pentru a pregăti florile de nuntă, iar flăcăii, le distrează, prilej cu care sînt si „cinstiți" cu o gustare și băutură.

În mod obișnuit, nunta începe acum de sîmbătă cînd, la casa mirelui se împodobește bradul sau steagul, iar la casa miresei i se pregătesc hainele și cununa, timp în care druștele cîntă, exprimînd regretele pentru despărtirea de ai săi și de toate cele pe care le lasă mireasa. În casa mirelui, după împodobirea bradului, are loc petrecere cu joc. La început deci, nunta se desfășoară pe două planuri. În dimineata zilei de duminică, în Oltenia, Muntenia și Moldova, mirele este bărbierit de un vornicel (sau doar se mimează aceasta, folosind un brici care nu taie), timp în care lăutarii cîntă cîntecul *La bărbieritul ginerelui* si se formează și alaiul mirelui. În acelasi timp, la casa miresei, cînd aceasta este „gătită", se cîntă *Cîntecul miresei* sau *La punerea petelei, La înhobotatul miresei* (reluat pe alocuri și la plecarea miresei) : */ Ia-ti mireasă ziua bună / De la tată, de la mumă / De la frați, de la surori / De la grădina cu flori /* etc. și care se referă, uneori, și la ireversibilitatea ciclului vietii.

/ Azi îmi ești cu fetele / Mîine cu nevestele / Poimîine cu babele /. Cîntecul este executat în părtile extracarpatice de către lăutari, iar în Transilvania și pe alocuri în Bucovina de către asistentă. Tot acum are loc stropirea miresei cu apă (cu scop fertilizator) și a asistentei, în special fetele, după care apa se varsă la rădăcina unui pom tînăr, sau se aruncă peste casă. Urmează apoi „iertăciunea", rostită de staroste, care, în numele miresei, cere iertare dacă ea îi va fi supărat cu ceva. În Transilvania ca și în zona Rădăuților se cînta un cîntec.

Cam în acest timp sosește alaiul mirelui, starostele rostește o „conăcărie" sau „colăcărie", prin care, folosindu-se alegoric tema vînătorii, se face cererea miresei. Alaiul trebuie să găsească portile ferecate, pe care le ia cu asalt ; apar o serie de episoade comice (substituirea miresei de pildă), după care, într-un cadru solemn, apare mireasa adevărată. La despărțire trebuie să plîngă („așa se cuvine"). În Bihor apare un episod deosebit : *Nevesteasca* sau *Cîntecul lăcătei,* interpretat în clipa cînd mirele se pregătește să plece cu mireasa. Înainte de a ieși, mirele și nuntașii săi găsesc poarta zăvorîtă și se angajează un dialog între „grăitorii" mirelui si ai miresei, întrebările avînd forma unor ghicitori, urmînd să dovedească iscusinta tînărului și cum își va ține nevasta : „ — *Nu te lăuda, mirele / Că nici cu atîta nu om da / Pînă te-om întreba, mirele / Cu ce-i ține mireasa ? / — Cu vin roșu strecurat / Cu țipoi de grîu curat.* „Se obișnuiește ca alaiul mirelui să fie așteptat cu masă și petrecere, prilej cu care se joacă și bradul sau steagul. Alaiul merge la cununie, după cum nunta se desfășoară la casa mirelui. Zestrea fetei este și ea dusă cu cîntece si strigături. În Moldova si prin Vîlcea, dacă mireasa este din alt sat, mirele (sau nașul) trebuie să plătească în ouă sau bani „vulpea" sau „vădrăritul", ca o răscumpărare a miresei. Prin Moldova există un „joc al zestrei" (fiecare obiect, înainte de a fi băgat în casa mirelui, este jucat de către un participant). După cununie, la intrarea în casă, mirii, nașii și cei apropiați

înconjoară masa de trei ori, cu care prilej se cîntă o melodie specială. Urmează masa mare și jocul celor tineri — prilej de distracție ; se oferă darurile pentru cei tineri, apoi se face și jocul miresei (pe bani), iar în unele părți se simulează răpirea miresei.

Momentul trecerii miresei în rîndul nevestelor este marcat de scoaterea cununei (voalului) și „învelirea“ — legarea cu broboadă, după cum cerea obiceiul să umble femeile măritate. Se cîntă și aici o melodie specială *La luarea petelei, La desbrobatul miresei*. În Transilvania, în cadrul acestui moment, i se schimbă și pieptănătura („conciul nou“), după care se obișnuiește *Jucarea conciului nou* de către invitații mirelui. Din acest moment, nunta este a celor însurați, avînd caracter de petrecere cu muzică și glume. Un episod distractiv este cel al aducerii găinii de către o „socăciță“ bună de gură ; are loc un dialog spumos între aceasta și nun, care trebuie să plătească găina.

Jocul *Nuneasca*, ce se joacă spre sfîrșit, are sens de integrare a mirilor în rîndul gospodarilor.

Muzica însoțește cu marșuri ridicarea de la masă a oaspeților și conducerea acasă a nașilor.

Luni dimineața, în Muntenia, lăutarii cîntă la fereastra tinerilor *Zorile*, pentru a-i trezi din somn.

În toată desfășurarea sa, nunta cuprinde *creații literare*, din care fac parte : *oratia de nuntă* și *strigăturile ; creațiile muzicale* și *coregrafice*. Dintre acestea din urmă unele au un caracter ritual, celelalte țin de repertoriul neocazional.

Cîntecul ritual cel mai însemnat este *Cîntecul miresei* — pe care îl găsim peste tot ; în Transilvania mai este numit *„Gogea miresei“* (goghie— Sudul Transilvaniei) — în Banat *govie* — sau, în Bihor *„Aleruitul miresei“* (de la refrenul „ler ficuță“, vezi ex. 343 și 344). Este cîntecul care prezintă cea mai mare varietate ; în Transilvania acesta aparține unui strat mai vechi, în părțile extracarpatice este mai evoluat. În Maramureș și Oaș, Bartók a remarcat folosirea doinei în acest cîntec, fenomen întîlnit pe alocuri și în Bucovina *(De jele la mireasă*, ex. 345).

Aspectele muzicale diferă, de la o regiune la alta. În Transilvania sînt întîlnite structuri ca : *tetracord, pentacord, hexacord major*, cu atingerea frecventă a *cvartei inferioare*. Forma-strofică, adesea cu refren. Melodiile sînt silabice sau ușor melismatice. Mișcarea este moderată sau rară, menită să dea un caracter solemn.

Cîntecul este interpretat de către asistență. În părțile extracarpatice acesta este interpretat de către lăutari. Scările sînt *heptacordice — diatonice* sau *cromatice*, forma este uneori liberă, iar lăutarii le interpretează emfatic. Bineînțeles, acompaniamentul instrumental este nelipsit (ex. 346).

Cîntecul *La bărbieritul mirelui* se întîlnește doar în Moldova, Muntenia și Oltenia ; în Transilvania, dacă acesta apare, este cîntat tot pe melodia miresei. În Muntenia și Oltenia cîntecul ginerelui este un fost marș turcesc (ex. 347 și 348).

În ținuturile în care repertoriul aparține lăutarilor, se constată o mai mare bogăție a cîntecelor de nuntă ; mai apare un cîntec „al nașului“, altul „al socrilor“ (ex. 349).

De fapt, interpretarea de către profesioniști sau neprofesioniști are foarte mare importanță, căci are repercusiuni asupra stilului și al structurii melodiilor. În Transilvania, toate cîntecele rituale vocale fiind interpretate de către membrii colectivității, în grup, și-au păstrat caracterul arhaic și solemn care le înrudește, oarecum, cu cîntecele de seceriș, cu colindele. Acolo unde interpret este lăutarul, înclinat spre noutate, elementele înnoitoare au pătruns cu mai multă ușurință ; cîntecul ritual de nuntă este, în acest caz, înrudit cu genurile care alcătuiesc, cu predilecție, repertoriul lăutăresc (doina, balada, cîntecul), aparținînd unui strat mai nou.

Unele dintre producțiile vocale interpretate de lăutari cunosc o largă circulație. De pildă, *Cîntecul nunului*, cunoscut în Muntenia, poate fi întîlnit pînă în județul Neamț. *Cîntecul miresei,* cîntat cel mai frecvent în Moldova, este, de asemeni, cunoscut în Muntenia.

Producțiile coreografice. Și în acest caz avem dansuri rituale și dansuri obișnuite, dar cu caracter distractiv, din repertoriul local curent.

Între dansurile rituale avem : *Jocul druștelor* (în Maramureș), executat în fața casei, atunci cînd mirele vine să-și ia mireasa ; *Jocul bradului* (în Muntenia, Oltenia) sau al *steagului, De trei ori pe după masă, Busuiocul, Polobocul, Jocul zestrei* (în Moldova), apoi *Nuneasca* (Muntenia) ; în toată țara se întîlnește *Jocul miresei,* iar în Transilvania *Jucarea conciului nou* (ex. 350—351). În zonele în care lăutarii cîntă vocal-instrumental, melodiile de joc au și text. Mai menționăm în Moldova frecvența ritmului aksak (geampara), în creațiile specifice nunții. În Bucovina (zona Rădăuților), strigăturile sînt cîntate (faza de tranziție între dansul vocal și strigătura scandată) pe melodia jocului *Bătrîneasca de la Vicov ;* în cazul celor de nuntă, ritmul este aksak.

Ne-am ocupat numai de creațiile specifice acestei ocazii, căci la nuntă restul pieselor executate (dansuri, cîntece, doine de dragoste, balade) fac parte din repertoriul curent al zonei.

Dintre toate repertoriile obiceiurilor, cel al nunții este cel mai deschis înnoirilor, din această cauză este deosebit de variat, atît în ce privește componența sa, avînd origine diversă (se pot întîlni și multe piese „ritualizate", care la origine sînt cîntece propriu-zise sau chiar romanțe, marșuri alături de cîntece create pentru această ocazie și transmise din generație în generație) și stadii diferite de evoluție. Repertoriul este mai arhaic în Transilvania, acolo unde colectivitatea este interpretă și păstrătoarea repertoriului respectiv, și mai evoluat în rest, unde interpret este lăutarul, în veșnică goană după îmbogățirea repertoriului și al procedeelor stilistice.

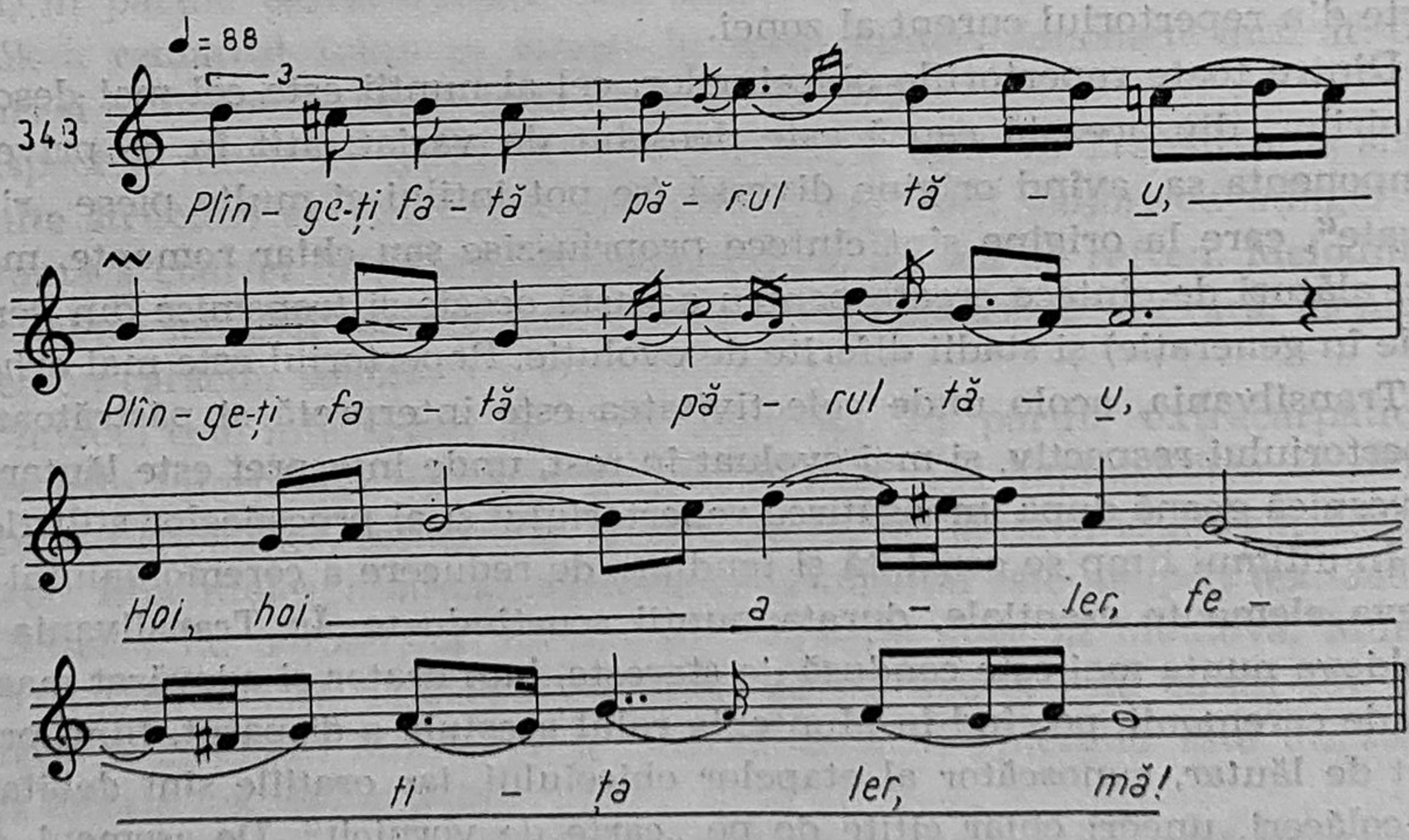
În ultimul timp se constată și tendința de reducere a ceremonialului la cîteva elemente esențiale, durata nunții scurtîndu-se. În Transilvania și Moldova nunta mai este condusă de staroste, bun orator și adevărat maestru de ceremonii, pe cînd în Muntenia rolul acestuia a dispărut, fiind preluat de lăutar, cunoscător al etapelor obiceiului, iar orațiile sînt debitate de colăceri, uneori chiar citite de pe „carte de vornicit". De asemeni, în funcția rituală a repertoriului, s-a menținut elementul fastuos. Sub influența citadină, costumul popular de mire și mireasă a fost înlocuit.

Bibliografie

— Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, I, Ed. Minerva, 1981.
— Gh. Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, Repertoriu și stil de interpretare, Ed. Muzicală Buc. 1969.
— C. Brăiloiu, *Nunta în Someș*, Societatea Compozitorilor Români, Publicațiile arh. de folklore, XII.
— E. Comișel, *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, Buc. 1967.
— T. Mîrza, *Curs de folclor muzical*, Partea II-a, Genuri și repertorii, Vol. I, Cluj 1969.
— T. Alexandru, *Muzica populară românească*, Ed. Muzicală, Buc. 1975.
— T. Mîrza, *Folclor muzical din Bihor*, Ed. Muz. Buc. 1975.
— I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului*, din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu, Ed. Minerva, Buc. 1970.
— L. Georgescu, M. Kahane, *Repertoriul de șezătoare*, R.E.F., nr. 4, 1938.
— F. Bucescu, S. Ciubotaru, V. Bîrleanu, *Bătrîneasca, doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților*, Cercetare monografică, Caietele Arh. de Folclor, Universitatea „Al. I. Cuza", Iași, 1979.
— I. Meițoiu, *Spectacolul nunților*, Monografie folclorică, Comit. de Stat pentru Cultură și Artă, Casa Centrală a Creației Populare, Buc. 1969.
— Maria Călugăru-Bocșe, *Obiceiuri de nuntă la români, în Bihor, Zilele folclorului bihorean*, Comitetul de Cultură și Artă al jud. Bihor, 1968, p. 197—216.

ALERNITUL MIRESII

Lugașu de Sus — Bihor

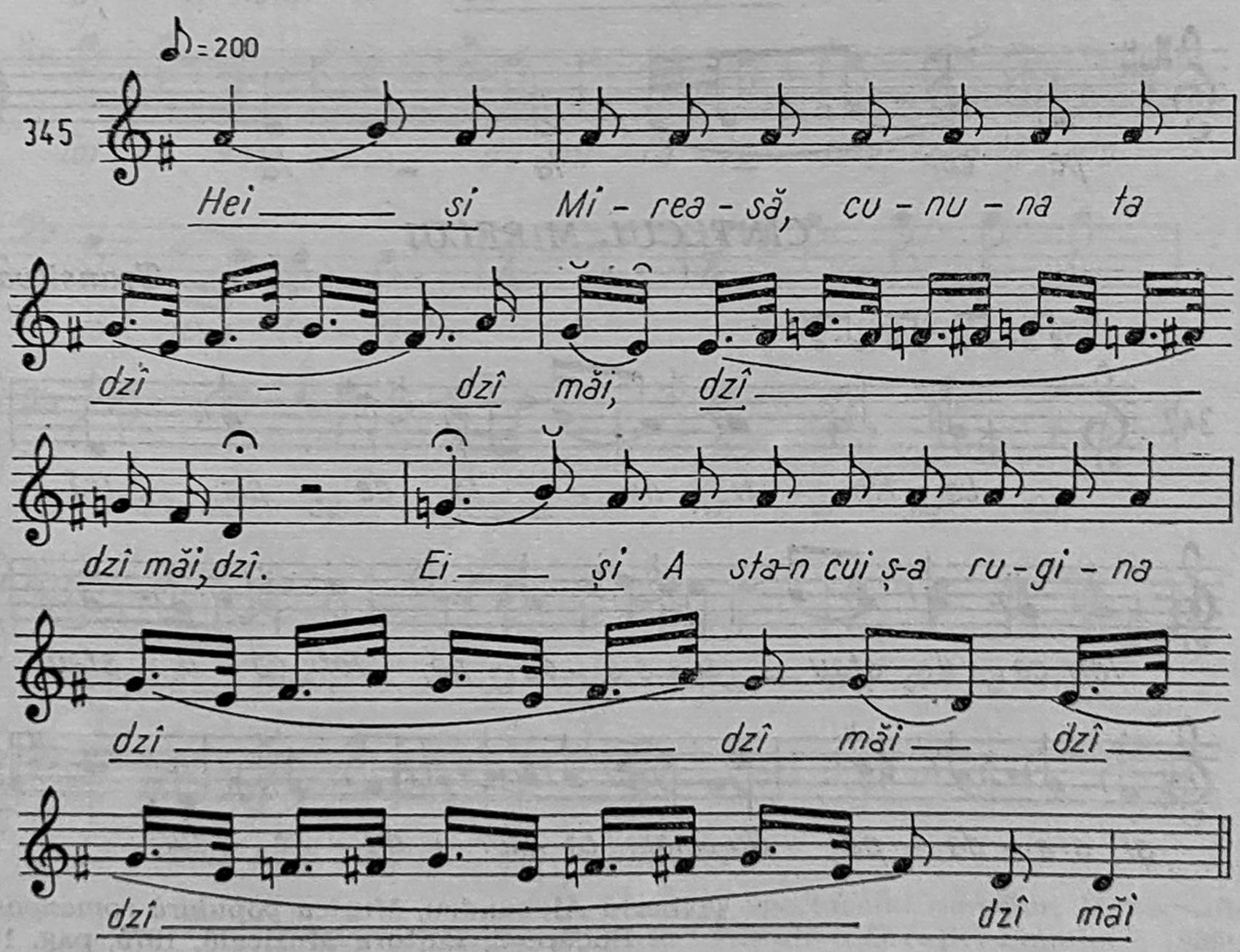


(Traian Mîrza, *Folclor muzical din Bihor*, București, Editura Muzicală, 1974, nr. 141).

CÎNTECUL MIRESEI

Mg. 2969 II C. — *Vișteа de Jos — Făgăraș*

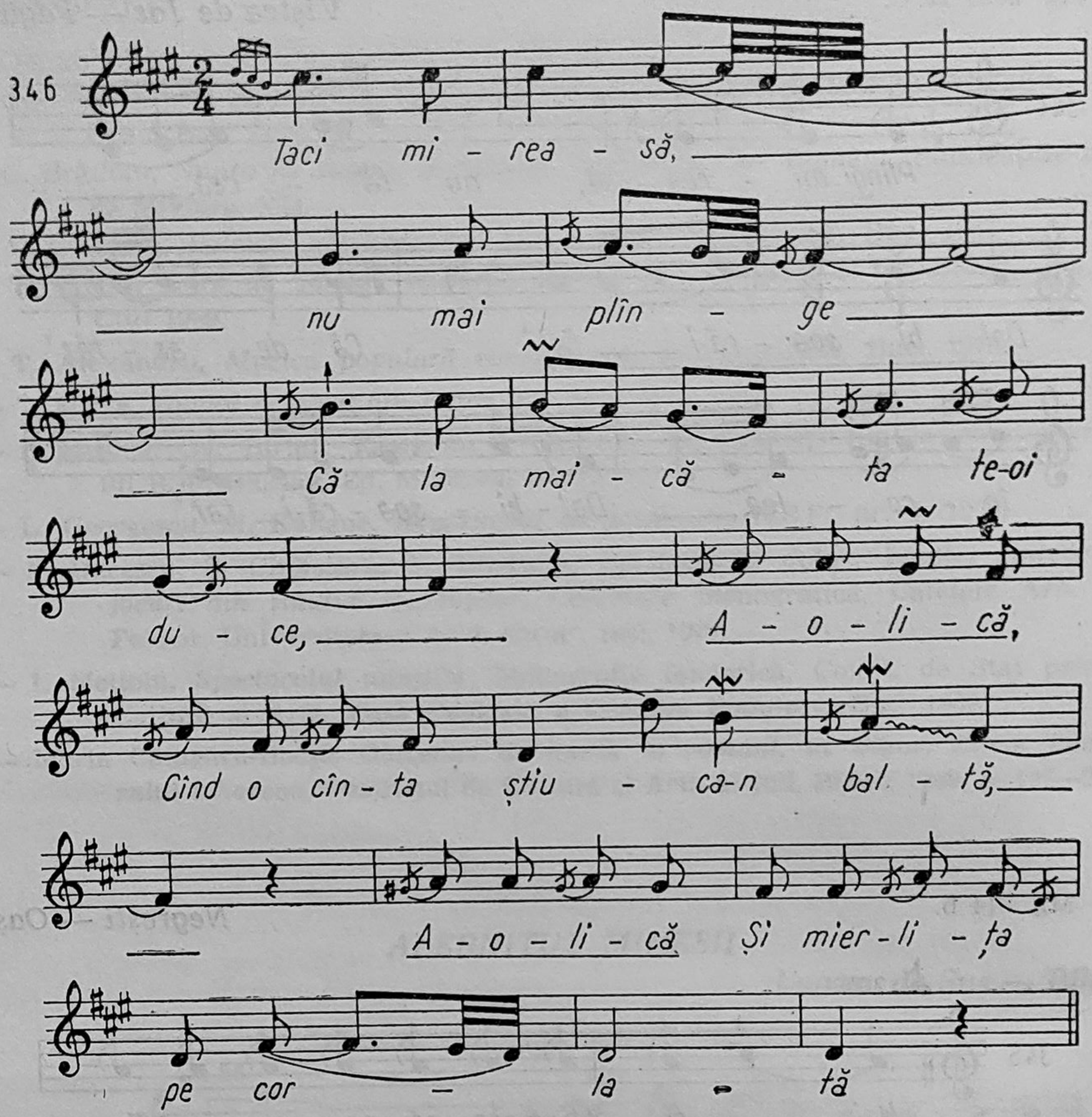
Mg. 814 b. — *Negrești — Oaș*



CÎNTECUL MIRESEI

Clejani — Muntenia

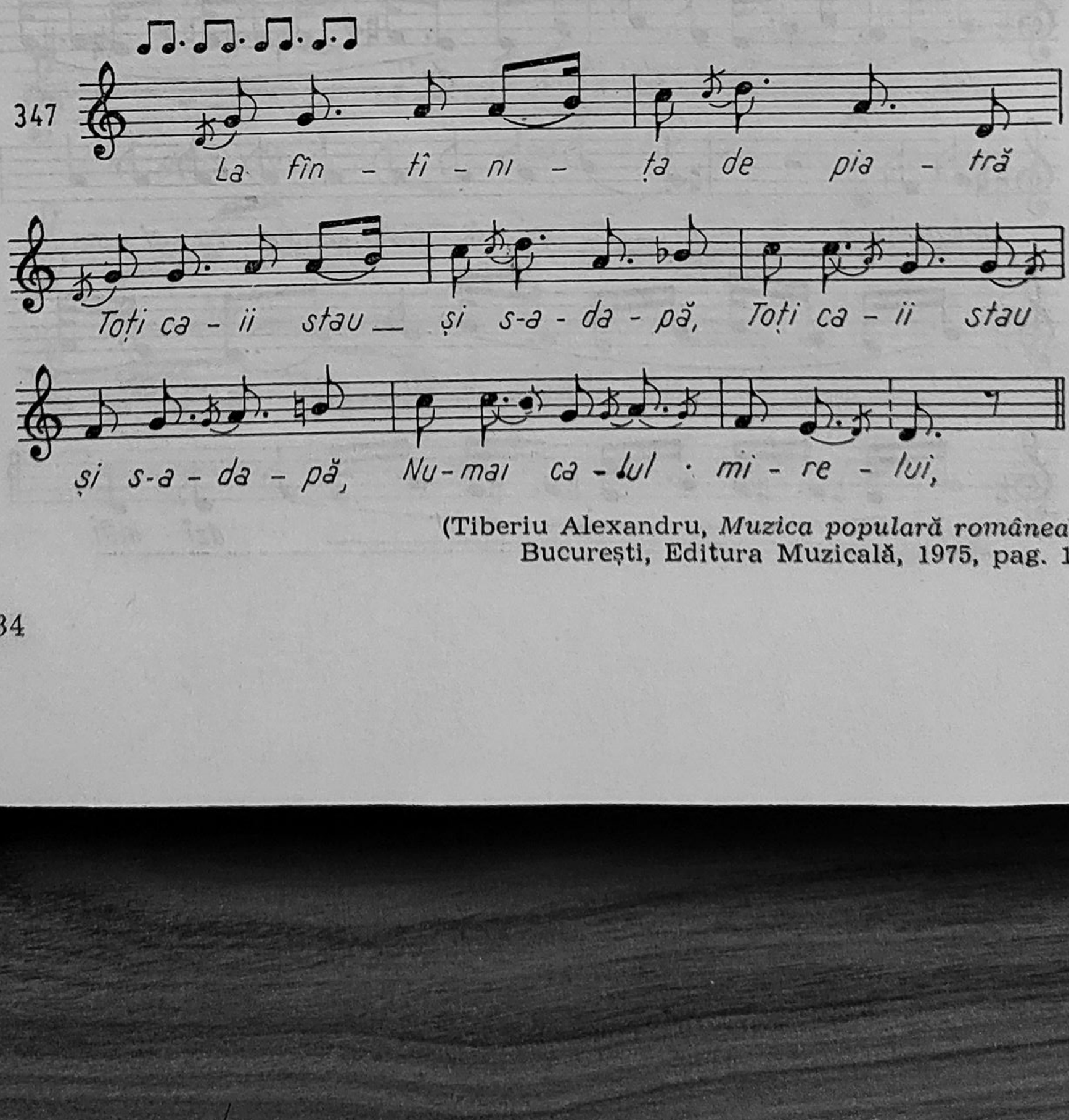
346



CÎNTECUL MIRELUI

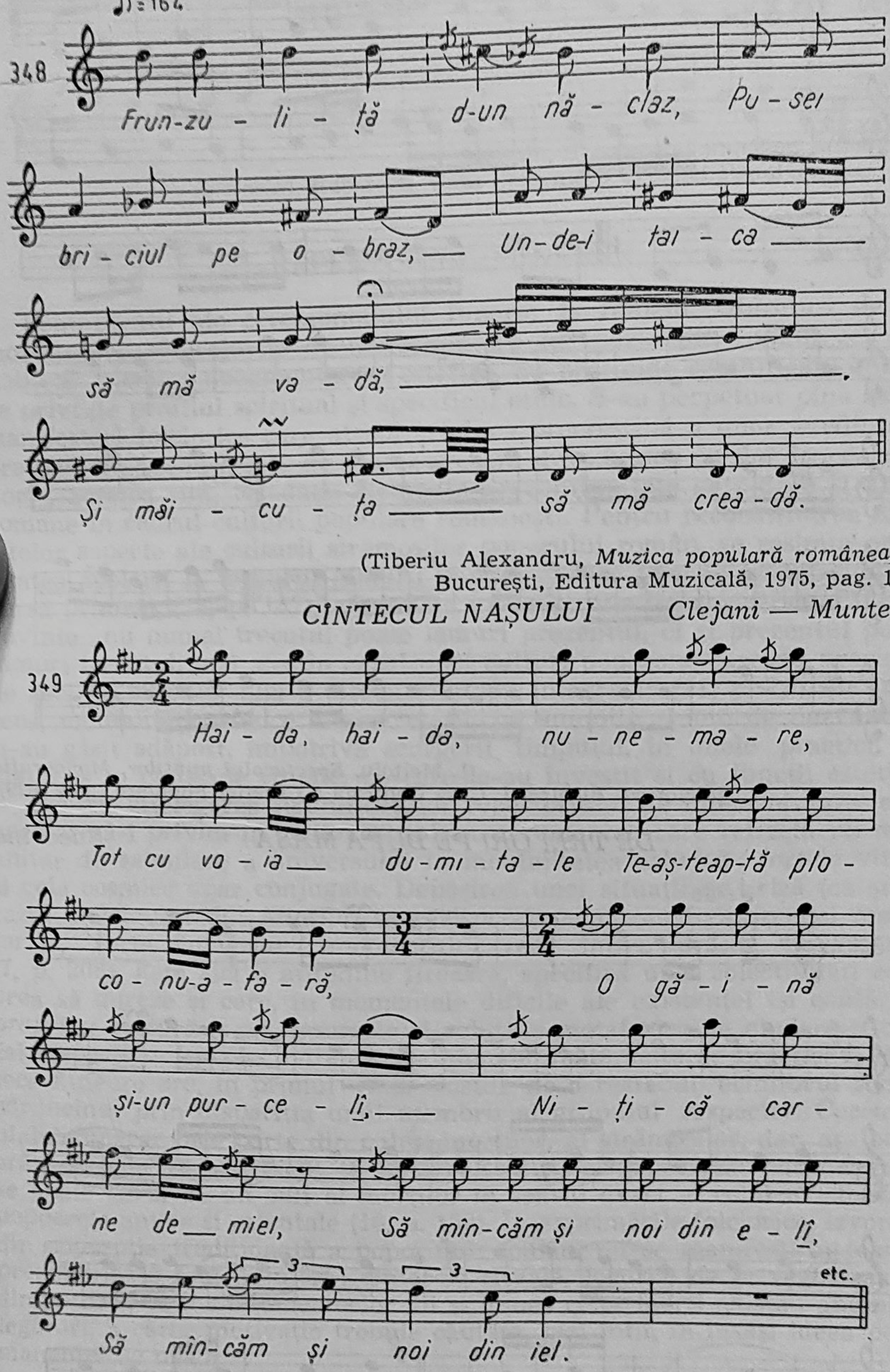
Transilvania

347



(Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*, București, Editura Muzicală, 1975, pag. 154).

LA BĂRBIERITUL GINERELUI — *Muntenia*



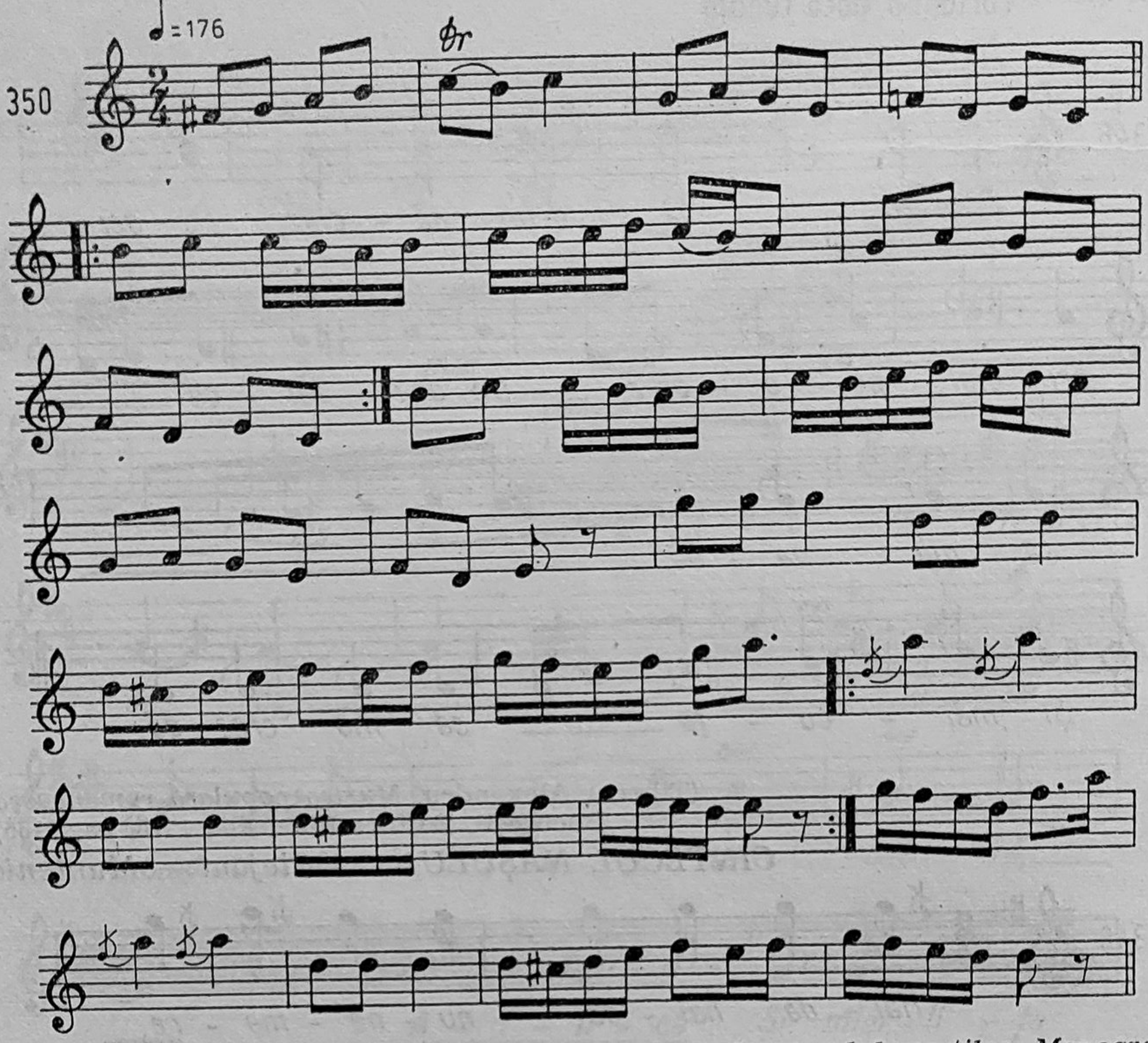
(Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*, București, Editura Muzicală, 1975, pag. 155).

CÎNTECUL NAȘULUI — *Clejani — Muntenia*

(I. Meițoiu, *Spectacolul nunților, Monografie folclorică*, București, Casa Centrală a Creației Populare, 1969).

HORA MIRESEI — *Clejani — Muntenia*

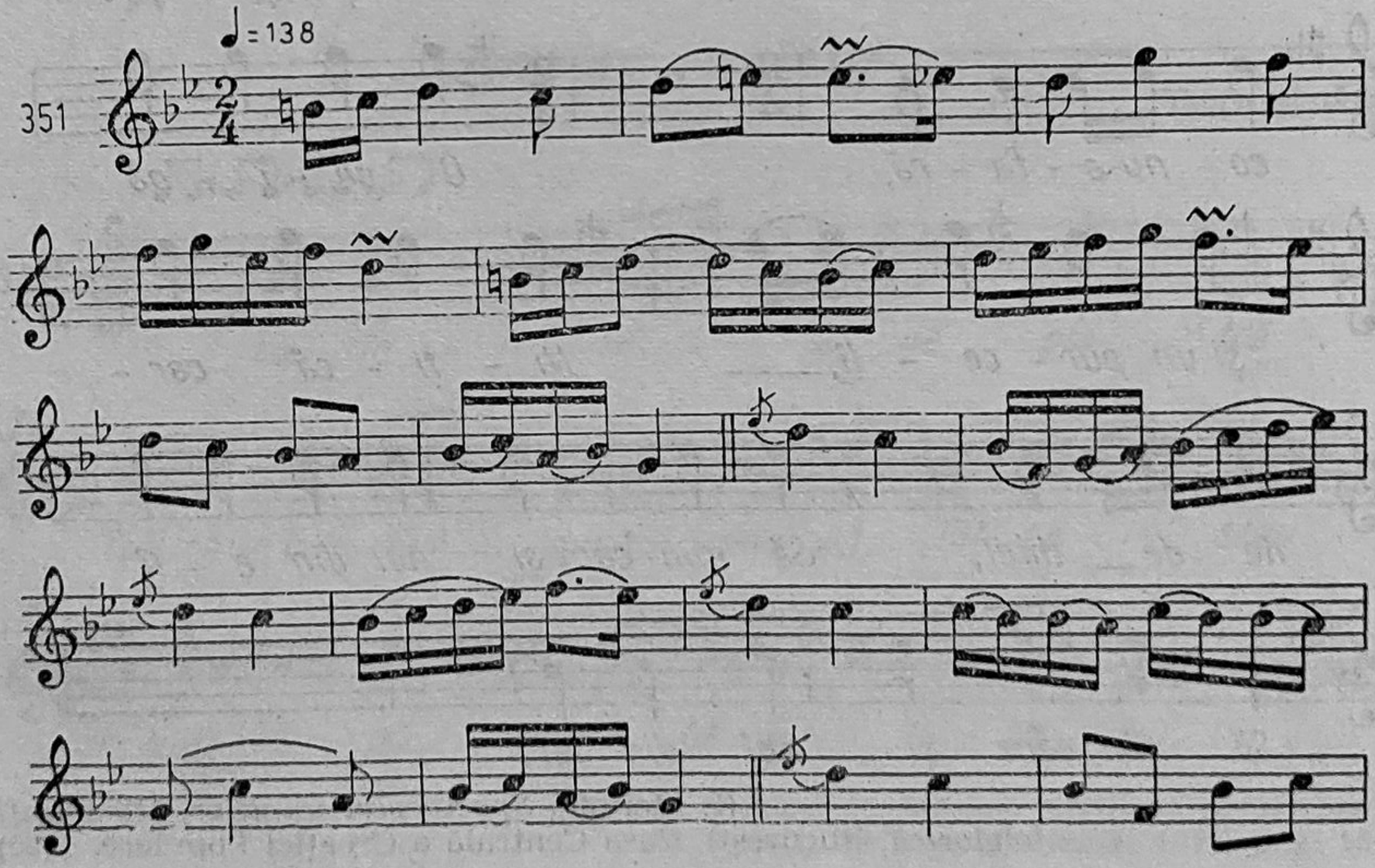
350

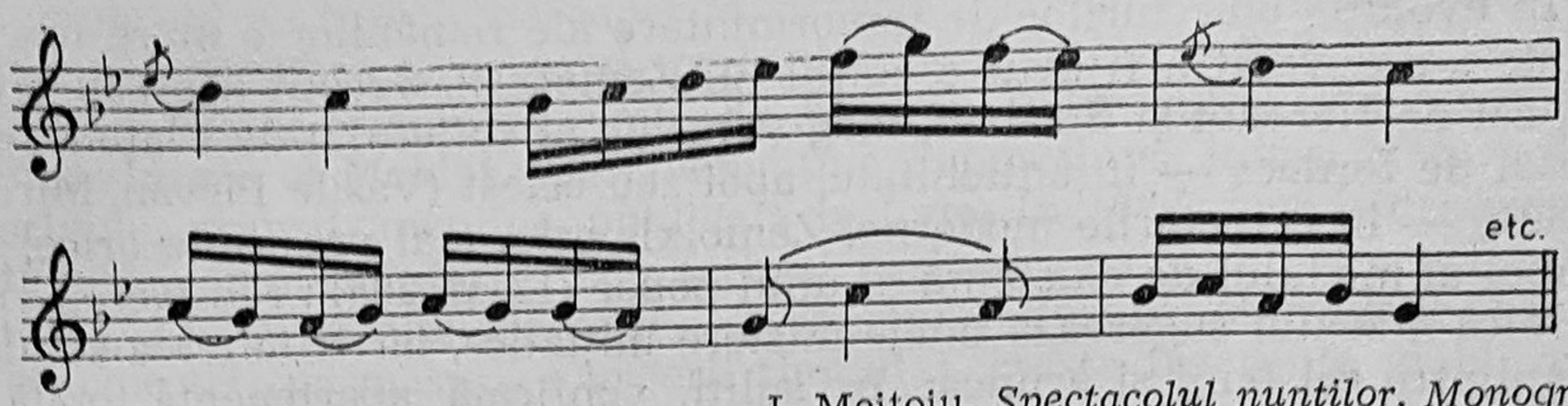


(I. Meiţoiu, *Spectacolul nunţilor, Monografie folclorică, Bucureşti,* Casa Centrală a Creaţiei Populare, pag. 629).

DE TREI ORI PE DUPĂ MASĂ — *Bucovina*

351





I. Meiţoiu, *Spectacolul nunţilor, Monografie folclorică*, Bucureşti, Casa Centrală a Creaţiei Populare, pag. 605).

REPERTORIUL FUNEBRU

Semnificaţii ale ceremonialului funerar la români. Obiceiuri de înmormîntare. Obiceiurile de înmormîntare fac parte din fondul cel mai stabil al valorilor documentare şi estetice, cu profunde semnificaţii în ceea ce priveşte profilul spiritual şi specificul etnic. S-au perpetuat pînă astăzi manifestări folclorice care atestă originea precreştină a unor credinţe şi practici străvechi, legate de marea trecere din „lumea cu dor în cea fără dor“ ; acestea sînt, totodată, elemente de continuitate geto-dace şi daco-romane în cadrul culturii populare româneşti. Pentru reconstituirea diferitelor aspecte ale culturii strămoşilor poporului român, se resimte necesitatea apelării la tezaurul gîndirii populare, care trebuie transformat în sursă primară (18, p. 152), alături de investigaţiile istoriografice. Cu alte cuvinte „nu numai trecutul poate lămuri prezentul, ci şi prezentul poate lămuri trecutul, mai ales în cazul unei culturi poporane care nu prezintă, de zeci de milenii, nici o discontinuitate integrală“ (11, p. 73). În acest sens, mentalităţi arhaice ale societăţii, pe anumite trepte de dezvoltare, şi-au găsit adăpost, împotriva scurgerii timpului, în unele practici, cît mai ales în cîntecele rituale, pe care le-au învestit şi cu funcţii estetice.

Pentru înţelegerea semnificaţiilor repertoriului de înmormîntare, este necesar să-l privim în contextul mitico-ceremonial, care reflectă un mod unitar de asimilare a universului în mentalitatea arhaică : forţele vitale şi cele cosmice apar conjugate. Depăşirea unei situaţii de criză (ca şi în cazul ciobanului din *Miorița*) se realizează prin transfigurarea ei metaforică, „prin integrarea momentului real într-o ordine imaginară“ (7, p. 208). Este aici o atitudine firească, specifică unei colectivităţi care vrea să dureze şi care, în momentele dificile ale existenţei îşi caută, *în propria-i cultură* (s.n.), resursele şi soluţiile metaforice de eludare a crizei respective. În colectivitatea tradiţională, toată suita de practici şi cîntece funebre are, în primul rînd, rostul de a restabili echilibrul social zdruncinat prin dispariţia unui membru al grupului respectiv. Ceremonialul funerar face parte din cultul morţilor, al strămoşilor, dar, aşa cum arăta Arnold van Gennep[1], în folclorul actual al popoarelor europene nu se poate vorbi de un cult al morţilor în sensul exact al celui existent la popoarele antice şi orientale (16, p. 159). În exprimările folclorice, izvorîte din concepţia tradiţională a poporului român, nu se manifestă o teamă predominantă faţă de mort ; cîntecele rituale, jocurile de priveghi arată, dimpotrivă, că între lumea celor vii şi lumea celor morţi existau anumite legături, a căror motivaţie trebuie căutată, mai întîi, în însăşi ideea permanenţei de neam.

[1] Gennep, Arnold van, *Les rites de passage*, Paris, 1909.

În evoluția obiceiurilor de înmormîntare ale românilor o mare însemnătate s-a dovedit a fi avut-o cultul lui Zamolxis[1]. Socotit zeu sau erou, zeificat de Herodot și Strabon, mag și medic al sufletului de Platon, rege filozof de Iordaes — în antichitate, apoi zeu celest (Vasile Pîrvan, Mircea Eliade) — în cercetările moderne, Zamolxis este, mai presus de orice, un simbol al modului de existență al unui popor (12, p. 284) ; retragerea vremelnică a zeului sugerează unele mistere inițiatice, iar trimiterea solului, ales dintre cei buni și aruncat în suliți, confirmă apartenența totală și veșnică a omului la substanța cosmică. Geto-dacii credeau că moartea înseamnă numai o perioadă de timp trăită în preajma lui Zamolxis, după care urmează întoarcerea pe pămînt ; de aici bucuria dacilor de a merge la război, fiind convinși că prin sacrificiu se vor învrednici de privilegiul de a sălășlui, după moarte, lîngă Zamolxis. În toate documentele rămase este menționată reacția paradoxală a geto-dacilor, care celebrează prin lacrimi zilele de naștere și prin veselie înmormîntarea care, după ei, constituie momentul reîntoarcerii la Zamolxis (21, p. 188). Împăratului Traian îi atribuie Iulian Apostolatul următoarele cuvinte : (Zamolxis) „le-a întipărit în inimă (geto-dacilor — n.n.) că ei nu mor, ci numai își schimbă locuința și, de aceea, merg la moarte mai veseli decît la orice călătorie“[2]. Pomenirea, o componentă a obiceiurilor funebre românești de astăzi, este prelungirea acestei credințe a strămoșilor în reîntoarcerea celor răposați, transpusă, în mod simbolic, prin revenirea în gîndurile celor rămași.

Geto-dacii îi atribuie muzicii un efect terapeutic, dar și rolul de a-i apropia încă din timpul vieții de cel lîngă care vor sălășlui după moarte, de Zamolxis. Cîntarea era preponderent vocală, uneori acompaniată instrumental (9, p. 25), bazată pe melodii simple, cu ambitus restrîns, iar manifestările artistice aveau ca dominantă sincretismul, provenit în primul rînd din legătura dintre muzică și text[3].

Cu toată prioritatea fondului muzical dacic, în raport cu cel roman, în ceremonialul funerar al românilor persistă unele modalități de cîntare asemănătoare cu cele ale romanilor, în aceleași împrejurări ; genul muzical funebru al romanilor, *noenia* sau *naenia* (după numele unei zeități protectoare a muribunzilor), era un cîntec cu acompaniament de fluier, cîntat la început de părinții celui pe moarte, apoi de către femei specializate ; „înmormîntarea cu cîntece de fluier și de bucium“ era considerată de T. T. Burada un obicei latin, aceeași afirmație fiind făcută și de Miron Costin — „vechiul obicei și la Rîmleni, de zicea trîmbița înaintea oaselor, cum mărturisește Ovidius“ (5, p. 20).

În esența sa, fondul de credințe și practici folclorice al strămoșilor a fost păstrat pe tot parcursul zbuciumatei evoluții a poporului român. Lipsa izvoarelor scrise dintr-o anumită perioadă nu înseamnă inexistența datinelor respective ci, dimpotrivă, menționarea acestora după un timp, în care nu sînt atestate, arată tocmai persistența lor[4] (8, p. 12). Pe lîngă

---

[1] *În alte rostiri Zalmoxis* (vezi Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghiş-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, Buc. 1980.

[2] Giurescu, Constantin, Giurescu, Dinu, *Istoria românilor*, București, Editura Științifică, 1974, pag. 56—68.

[3] Ghircoiașiu, Romeo, *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1963, pag. 23.

[4] Varagnac, André, *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Paris, A. Michel, 1948, pag. 47.

sursele vii pe care le descoperim și astăzi, există monumentele iconografice și epigrafice, precum și unele descrieri care ne parvin din timpul Evului Mediu Românesc : Paul de Alep, în 1633, zugrăvește rituri de înmormîntare în Moldova, iar Lamenţius Toppeltinus, într-o lucrare despre originea transilvănenilor, publicată la Lyon în 1667, face o descriere detaliată a înmormîntării[1]. Din aceeași perioadă, ca și din veacurile următoare, provin și alte descrieri și mărturii despre obiceiurile funerare românești[2] ; pe măsura scurgerii timpului, crește frecvența publicațiilor, iar cercetarea se îndreaptă către detectarea resorturilor adînci ale credinţelor și practicilor folclorice.

Secolul nostru, prin contribuțiile unor etnomuzicologi, cum ar fi Constantin Brăiloiu, Béla Bartók, George Breazul, Nicolae Ursu, Emilia Comișel, Ghizela Sulițeanu, ale unor etnologi și folcloriști literari ca Ion Mușlea, Mihai Pop, Romulus Vulcănescu, Ovidiu Bîrlea, Florica Lorinț, Vasile Tudor Crețu (vezi și bibliografia de la sfîrșitul capitolului) marchează o etapă superioară și în acest domeniu al folcloristicii, caracterizată prin cercetarea realităților în universul mental care le-a dat naștere, extinderea investigațiilor zonale, cercetarea interdisciplinară, profunzimea analitică, perfecționarea instrumentelor de lucru ; contribuțiile mai sus menționate subliniază caracterul tradițional al manifestărilor, importanța cultului strămoșilor, a relațiilor dintre om și mediul înconjurător (cultul soarelui, relațiile dintre om și pomul vieții, dintre om și unele animale[3]), a simbolului drumului din cadrul mitului marii treceri, a practicilor profilactice, a ritualurilor inițiatice din ceremonialul funebru, precum și conservarea unor structuri muzicale și imagini poetice de o excepţională valoarea estetică și documentară.

În suita obiceiurilor funebre se pot distinge cele trei etape principale, proprii oricărui ceremonial de trecere : despărțirea de cei vii, pregătirea trecerii precum și integrarea în lumea morților și restabilirea echilibrului social rupt prin plecarea defunctului. În colectivitățile tradiționale, oamenii credeau că moartea este prevestită prin anumite semne ; existau și anumite practici, despre care se credea că ușurează moartea ; ultimele dorințe ale muribundului erau îndeplinite întocmai, nu numai din respect, dar și de teama urmărilor nefaste pe care le-ar provoca neîndeplinirea lor (16, p. 158). Moartea cuiva era anunțată nu numai neamurilor, ci întregii colectivități rurale, prin modalități statornicite de tradiție : se trăgea clopotul într-un anumit fel, se suna din bucium, se punea la poarta celui mort o năframă neagră, bărbații din familie umblau cu capul descoperit. Urmau pregătirea defunctului pentru trecerea în noua stare precum și anumite acte de profilaxie pentru ceilalți : pregătirea camerei, întoarce-

---

[1] *„În Ardeal Dachilor obiceiu cu mare petrecere aduce mortul la gropniță.* Mărg înaintea boierilor cîntăreții și preuții, pe urmă vine ceialaltă mulțime, închipuind cum și ceilalți vor merge unde și cel mort, ca cum i-ar zice : mergi că noi te vom urma". (5, p. 21).

[2] Johannes Troester — 1666, De la Croin — 1676, Dimitrie Cantemir — 1715 *(Descriptio Moldaviae)*, Fr. Sulzer — 1781 *(Istoria Daciei Transalpine)*, Vasile Popp — 1817, Samuil Micu — 1820, Gavriil Popp — 1848, Teodor T. Burada — 1873, 1878, 1882, Simion Florea Marian — 1892.

[3] Lup, cal, vidră etc.

rea oglinzilor, îndepărtarea unor animale etc. Despărțirea constituie partea esențială a secvenței a doua și se întinde, de obicei, pe durata a trei zile.

Era îndătinat ca aproape toată colectivitatea să participe atît la pregătire cît și la înmormîntarea propriu-zisă, conformîndu-se unor criterii de bună cuviință, transmise prin tradiție (14, p. 108). În cadrul pregătirilor și în desfășurarea ceremonialului, unii aveau un rol bine stabilit : tinerii care aduceau bradul, femeile care interpretau cîntecele rituale, cei care organizau jocurile de priveghi, groparii ; li se adăugau alți oameni care săreau în ajutorul celor năpăstuiți. Pe lîngă practicile determinate de credințe străvechi legate de moarte, marea trecere reprezintă un moment de mare durere pentru familie, rude și comunitate ; jelirea, bocirea este, în primul rînd, o exprimare „spontană a părerii de rău", dar și un act social obligatoriu. Înmormîntarea propriu-zisă constituie încheierea celei de a doua secvențe a ceremonialului și, totodată, începutul celei de a treia ; ca și în alte obiceiuri de trecere, acest moment este marcat și de o masă, numită în unele locuri „comînd" sau „comîndare", ce reprezintă o manifestare a solidarității sociale a întregii comunități sătești. Începută într-o atmosferă de „tristețe solemnă", ea se încheie într-o atmosferă veselă ; în unele locuri aceasta culmina chiar cu dansul ; în trecut masa avea loc uneori în cimitir unde, cu acest prilej, se și dansa. „Ansamblul practicilor, menite să restabilească echilibrul social rupt prin moarte, depășea cu mult cele trei zile ale ceremonialului de înmormîntare propriu-zis. Ele se făceau și se mai fac încă timp de patruzeci de zile sau nouă săptămîni. Abia după trecerea acestui răstimp familia reintra în viața normală" (16, p. 158).

În special pe durata celor trei zile, dar și după aceea, cu o frecvență descrescîndă, se desfășoară manifestările folclorice, între care se detașează cele poetico-muzicale. Primul apare *bocetul,* ca o expresie spontană a durerii pricinuite de moartea rudei apropiate. În unele zone (din nordul Transilvaniei și Moldovei) moartea este vestită prin anumite *semnale* din bucium (trînghiță) ; din acest instrument se poate cînta în zori, la prînz, seara, uneori noaptea la priveghi sau la mormînt ; sînt zone unde apare fluierul (Pădureni, Moldova, Tîrnave) sau unde cortegiul funerar este însoțit de ceterași. În timpul nopții nu se bocește ; are loc priveghiul, în cadrul căruia se fac anumite jocuri, dintre care unele cu măști (Vrancea), sau chiar spectacole funerare (Gogiu[1] — sudul Moldovei). În Transilvania și o parte din Moldova, pentru cei tineri și maturi se cîntă și un *cîntec de priveghi,* iar în sudul Transilvaniei, la miezul nopții și, uneori, chiar dimineața — *Cîntecul ăl mare.* În sud-vestul țării (Oltenia Subcarpatică, Banat, Hunedoara) în zorii zilelor, cînd mortul este în casă (în unele părți și în dimineața următoare — Banat), se cîntă *cîntecele zorilor* (*„zorile" afară, „zorile" în casă*) ; în aproximativ aceeași zonă, dar și prin Alba și Năsăud se aud *cîntecele bradului* (Gorj — *Ale bradului, Bradule, bradule, Ridicatu' bradului ;* Mehedinți — *Al sulițiii ;* Banat — *Cu sulița, La suliță, Șiecie, șiecie ;* Hunedoara — *Cetină de bradu, Brade-ncetinate ;* Năsăud — *Cîntecul buhașului*), care, altădată, se întindeau pe o arie mult mai largă din cuprinsul teritoriului românesc. În cursul dimineții din ziua înmormîntării, la plecarea spre cimitir și pe drum, se interpretează în

[1] Vulcănescu, Romulus, *Gogiu, un spectacol funerar,* Revista de etnografie și folclor, tom. 10, nr. 6, București, 1965.

Banat *cîntecele „de petrecut“* ; în Oltenia Subcarpatică unele cîntece rituale se aud înaintea plecării cortegiului, (*Rămîi, casă, sănătoasă*), spre cimitir — *Ale drumului („Ce mi-ai zăbăvitî“)*, sau la mormînt — *Ale pămîntului* (*Pămînte, pămînte, Colea dinspre apusî*).

În ceea ce privește funcția, tematica și modul de realizare, producțiile muzicale se pot sistematiza astfel :

— *Cîntece ceremoniale („ale bradului“, „ale zorilor“, „de priveghi“, „de petrecut“, „ale drumului“, „ale pămîntului“* etc.), care se cîntă în grup de către femei (3, 5, 7 în Oltenia sau două grupuri antifonice de 2, 4, 6, în Banat), în anumite momente ale ceremonialului funerar necreștin ;

— *Bocetele* se cîntă, de obicei, individual (vocea este însoțită uneori heterofonic de fluier sau cimpoi), în timpul zilei ; de obicei, nu sînt legate de anumite momente ale ceremonialului ; există însă și bociri rituale, publice ;

— *Repertoriu instrumental* — semnale, melodii de origine vocală, melodii de dansuri rituale ;

— *Versul* — de origine semicărturărească (mult mai puțin reprezentat față de celelalte genuri vocale ; a apărut relativ recent în Transilvania și, parțial, în Banat).

Cîntecele ceremoniale. Marele folclorist român Constantin Brăiloiu este primul care face distincția dintre *cîntecele ceremoniale*, rituale, ca opere folclorice interpretate în grup „la anume vreme, după anume legi“, de către femei ce nu sînt rude apropiate ale mortului (2, p. 3) și *bocete*, ca „revărsări melodice ale părerii de rău“, cîntate individual de către rude și reprezentînd atît acte obligatorii de bună cuviință cît și exprimări spontane ale durerii morale intime.

Dacă în prezent cîntecele ceremoniale pot fi întîlnite pe o arie relativ restrînsă, se presupune că în trecut ele erau răspîndite pe întreg teritoriul folcloric românesc (17, p. 204), ținînd seama de unitatea structurală de ansamblu a obiceiurilor funebre românești, de unele imagini poetice preluate de bocete sau alte genuri în zonele unde cîntecul ceremonial nu mai este atestat, de unele asemănări, pe care le putem identifica dacă facem comparația cu alte cîntece rituale : de nuntă, ale cununii etc. Un proces lent de degradare și dispariție poate fi sesizat și astăzi ; pe de altă parte, în zonele limitate, care încă mai păstrează aceste cîntece, se constată că sensul originar al tematicii nu este ușor de desprins, datorită maximei concentrări a simbolurilor poetice, asociate cu structuri muzicale dintre cele mai arhaice, precum și evoluției concepției poporului despre lume în raport cu credințele mediilor patriarhale care au generat operele respective.

În vetrele folclorice care le-au conservat, cîntecele ceremoniale nu completează întotdeauna suita ceremonială cu toate momentele ei (*aducerea bradului, priveghiul, zorile, al sicriului, despărțirea de casă, ale drumului, ale țărînii*) ; această realitate era constatată de Brăiloiu pentru Gorj încă din deceniul al IV-lea al veacului nostru (2, p. 2—3). Părțile sale cele mai rezistente și cele mai semnificative ca opere folclorice sînt cele centrate în jurul bradului (al pomului vieții) și al zorilor (surori ale

---

[1] În vara anului 1980, o echipă studențească a Conservatorului din București, condusă de Gh. Oprea, a cules din Gorj un material folcloric foarte bogat, aproape cu nimic alterat de scurgerea vremii față de cel prezentat de Constantin Brăiloiu în anul 1936.

soarelui). Acestea sînt și creațiile care reflectă relația omului cu natura, celelalte constituind dialoguri cu cel decedat (19, p. 75). Variantele culese pînă acum permit însă o reconstituire a întregului ansamblu ; creații reprezentînd diferitele momente ale ceremonialului pot fi auzite și astăzi în unele localități din zonele menționate anterior.

Din punct de vedere muzical, tipurile melodice ale cîntecului ceremonial sînt distincte de la o zonă la alta ; în cadrul aceleiași zone se remarcă o pronunțată unitate structurală a ansamblului, iar cîntecele, reprezentînd diferitele momente ale ceremonialului, sînt variante ale cîtorva melodii cu putere de circulație în întreaga zonă. Acestei unități structurale i se adaugă, pentru aceeași zonă, o unitate stilistică și interpretativă. Din această cauză, analiza tipurilor melodice distincte este suficientă pentru a evidenția caracteristicile muzicale ale cîntecelor ceremoniale. Aceste tipuri melodice vor fi urmărite în special în relația lor cu texte de „brad", de „zori", „de petrecut", așa cum se produce, de obicei, asocierea cu anumite poezii în sînul realității folclorice[1].

Cîntecul bradului — una din creațiile desăvîrșite ale geniului popular românesc — reflectă credința arhaică în relația dintre om și pomul vieții[2] (23, p. 68—73). Cultul vegetal există și la alte popoare antice[3], iar arborele existenței este semnalat și în obiceiurile unor popoare europene (13, p. 332). La români, pomul vieții este un motiv frecvent în plastica populară, ce precede apariția motivelor elenistice și iraniene[4] ; prezența bradului în cele trei cicluri mari ale obiceiurilor de trecere — naștere, nuntă, moarte — constituie încă o probă pentru vechimea credințelor legate de el. Se poate vorbi, așa cum menționam anterior, și de o filiație romană : „în fața casei celui defunct era depus un chiparos, semn al morții consacrat lui Pluton, zeu al adîncurilor... ; în loc de chiparos se punea uneori un brad" (21, p. 193). Unii cercetători au remarcat apropierea dintre secvențe ale obiceiurilor de nuntă și înmormîntare, tradiție existentă la popoarele balcanice (15, p. 7—28), dar întîlnită și în ritualurile altor neamuri[5]. Dar „sincretismul de semnificații ale aceluiași simbol reprezintă, în cultura orală, un fenomen specific ca și sincretismul de funcții" (17, p. 215) ; la noi, simbolul cîntecului și ritualul din Transilvania pot fi interpretate ca o imagine a morții-nuntă, iar în Oltenia nordică și Banat profunzimea semnificațiilor este determinată și de o organizare complexă a elementelor poetice, relația cu bradul putînd fi urmărită pe toată durata existenței omului și dincolo de ea. Uneori, bradul este îngropat în locul celui care a murit, departe de ai săi, pentru a suplini o absență ce

---

[1] Poeziile se grupează în două serii paralele, după cum observă folcloriștii literari (17, p. 205) : o serie avînd un caracter general și cuprinzînd, pe lîngă cîntecul zorilor și cîntecul de rămas bun, cîntecul mare, cîntecul de petrecut, iar cealaltă fiind legată de reprezentarea morții ca nuntă — cîntece ale bradului.

[2] Acesta poate fi bradul, dar și „mărul de mărgărit cu mere de argint" ca la Greci (23, p. 69) sau prunul, cireșul la slavii de sud.

[3] China, Australia, Indochina, India, Fenicia, Mesopotamia, Egipt, Grecia Antică.

[4] Petrescu, Paul, *„Pomul vieții în arta populară din România*, Studii și cercetări de istoria artei", București, 1961, nr. 1, pag. 41—82.

[5] Indienii, slavii păgîni ai sec. al X-lea, germanii nordici (15, p. 7—28), italienii din Corsica, Sardinia, Calabria (21, p. 194).

poate provoca nenorociri familiei și comunității sătești (23, p. 69), iar în etapa post-mortem are rolul de arbore de pomană, cu forma sa contaminată de influența posterioară a religiei — arborele pomenirii.

Obiceiul de a pune un brad la cap de mormînt există în aproape toată țara, însă cîntecul respectiv, într-un context ceremonial bine stabilit, este cunoscut doar în zonele menționate anterior. Se cîntă, deci, atît celei cît și celui mort „nelumit" :

„Voinice, voinice
Nu-mi place, nu-mi place
Ce nevastă ai !
'Naltă, minunată,
'Naltă și subțire,
Crescută-n pădure,
Tăiată-n secure."[1]

cît și pentru alții, în cadrul ceremonialului funerar : „se cîntă la toți morții aicea la noi" (Alba — culegător Ilarion Cocișiu), „la oricine, cine are brad" (Gorj — culegător Gheorghe Oprea) ; se amintește defunctului de legătura lui ancestrală cu bradul, *din naștere :*

„Auzi, Ioani, audz
Rău ai fost ursit
Cînd ci-ai bociedzat
Atunci bradu-o dat,
Tu cîn' ce-ai născut
Bradu s-o făcut".

(Valea Almăjului, culeg. N. Ursu)

Prin însoțire :

„Tot mi-a poruncit
Tinerel, voinic
De cînd am fost mic
În codrii opriți,
La poale-nveliți,
Că el m-a-nsemnat,
Eu să-i fiu soție
Pînă la vecie".

(Țara Hațegului, culeg. I. Cocișiu)

Spre marea trecere :

„Brade, brade
Să-mi fii frate,
Intinde-ți, întinde
Eu să le pot prinde
Vîrfurile tale,
Să trec peste ele
Marea în cea parte,
Că lumea-mi desparte."

(Culeg. S. Fl. Marian)

---

[1] Simion Florea Marian, *Bradul la poporul român*, Albina Carpaților, Sibiu, 1879—1880.

Grupul de femei „specializate“[1] (3, 5, 7 în Oltenia, sau grupuri de cîte 2, 3, 4, 5, 6 în Banat care, de obicei, cunosc întregul repertoriu de cîntece ceremoniale de înmormîntare) întîmpină la marginea satului bradul adus din pădure de ceata de flăcăi (de obicei în număr de 7 sau 9) ; aceștia au plecat în zori *„Cu părul lăsat, / Cu capul legat, / Cu roua pe față / Cu ceața pe brațe“. cutreierînd „Văile cu fagii / Și munții cu brazii“* și găsind bradul între *„Ierburi întregi / Izvoare reci“*, (un brad anume) *„Bradul cel pocit / Cu craca uscată / De moarte lăsată“* ; ei (flăcăii, voinicii) *„M-au doborît / M-au pus la pămînt / Și că m-au luat / Tot din munți în munți / Prin brădui mărunți.“*

Mai de mult, era obiceiul ca flăcăii să cînte din fluier cîntece de jale atunci cînd plecau să doboare bradul (14, p. 110). Ei îl tăiau, îl curățau de crengi, lăsîndu-i în vîrf o coroană, după care plecau spre sat purtînd bradul pe umeri *„Cu cetina-n vale“*. Lăsat în primele zile la o casă din marginea satului (14, p. 111) s-au dus direct la casa mortului, (16, p. 161), bradul era împodobit apoi, la casa celui decedat, cu flori, panglici, clopoței, cu obiecte ce aminteau nunta, în unele locuri punîndu-se în el și obiecte ale defunctului[2]. În cortegiul de înmormîntare, bradul era purtat de doi flăcăi (în prezent pot fi și bărbați însurați, dar tot doi — Gorj, 1980), însoțit de femeile care-i interpretează cîntecul, apoi așezat la capătul mormîntului și lăsat să putrezească și să cadă.

Ale bradului se cîntă la întîmpinarea bradului de către femei în marginea satului, la ducerea lui către casa defunctului, în timpul împodobirii, înainte de plecarea cortegiului, uneori pe drum, precum și la ridicatul lui la capătul mormîntului ; nu orice ceremonial cuprinde aceste momente (iar melodiile pot fi identice) ; în Gorj, de pildă, ele au fost urmărite prin observație directă sau reconstituite prin chestionare, cît și deduse din secțiunile textului. Poezia însă nu cuprinde unele secvențe ale obiceiului ; după ce bradul este „mințit“ / *„Pîn' m-or doborît / Că mă pun la casă / Să mă șindrilească. / Dar ei m-or mințit / Și pe urm' m-or dus / La cap de voinic / Ploaie să mă ploaie / Cetina să-mi moaie / Să nu înverzesc / Să mă ofilesc“*[3] ; sau, după ce e purtat, / *„Tot din munți în munți / Prin brădui mărunți“* / apare secvența finală : / *„Pe min' m-or adus / La cap de mormînt / Umbrită la față / Soțior la brață“*[4]. / Textul are, de obicei, o structură ternară (vezi ex. 370) : întrebarea grupului de femei (*„Bradule, bradule / Cin' ți-a poruncit / De mi-ai coborît / De la loc pietros / La loc mlăștinos* ?“), secvența desfășurării ritului propriu-zis (exemplificată anterior) și opoziția dintre destinația promisă și cea reală.

Sub aspect tematic nu sînt mari diferențieri de la o zonă la alta, creațiile prezentîndu-se, în general, ca „variante puțin nuanțate ale conținutului și procedeelor de realizare poetică“ (14, p. 112). Nu este locul pentru a insista asupra procedeelor stilistice și compoziționale — epitete mai numeroase în raport cu textele celorlalte cîntece ceremoniale funebre,

---

[1] Nu profesioniste (cum s-a afirmat uneori), ci „însămnacie“, care nu sînt retribuite în mod obligatoriu : „care or vrut, m-o dat, care nu, n-am pretins, la pomană mă ciamă“ (Valea Almăjului).

[2] În Gorj (Brădiceni, culeg. Gh. Oprea, 1980), bradul se aduce cu o zi înainte ; în drum iese cineva cu o ulcea și-o sparge înaintea lui („să se spargă relele, să nu mai moară cineva din familie“).

[3] Arcani — Gorj, culegător Gheorghe Oprea, iunie 1980.

[4] Brădiceni — Gorj, culegător Gheorghe Oprea, iunie 1980.

alegoria (întregul poem), diminutivele, amplificarea descriptivă, paralelismele, precum și dativul epic, „că“ narativ, rimă interioară, epiforă, anaforă, anadiploză ; subliniem numai valoarea estetică remarcabilă a acestei poezii epice — rezultatul unei maxime șlefuiri și cristalizări de-a lungul vremilor și generațiilor care s-au succedat.

Structural, versul cel mai răspîndit este pe tipar *hexasilabic* ; pe alocuri este semnalată și prezența tiparului *octosilabic* (Hunedoara, Năsăud). Completarea silabică se realizează prin adăugarea lui *i* (Oltenia nord-vestică) :

„*Cin' ți-a poruncit*ĭ“

sau a vocalei *u* (Transilvania sudică) :

„*Cin' ț-o poruncitu*“.

Cînd apare, *apocopa* poate fi simplă

„*Siecină, șiecin'*“ (Banat)

sau dublă :

„*Cetină de bradu*
Cetină de... (Ținutul Pădurenilor)

Anacruza de sprijin, de obicei silabică, apare printr-o consoană :

„m *Bradule, bradule*“ (Gorj)

și

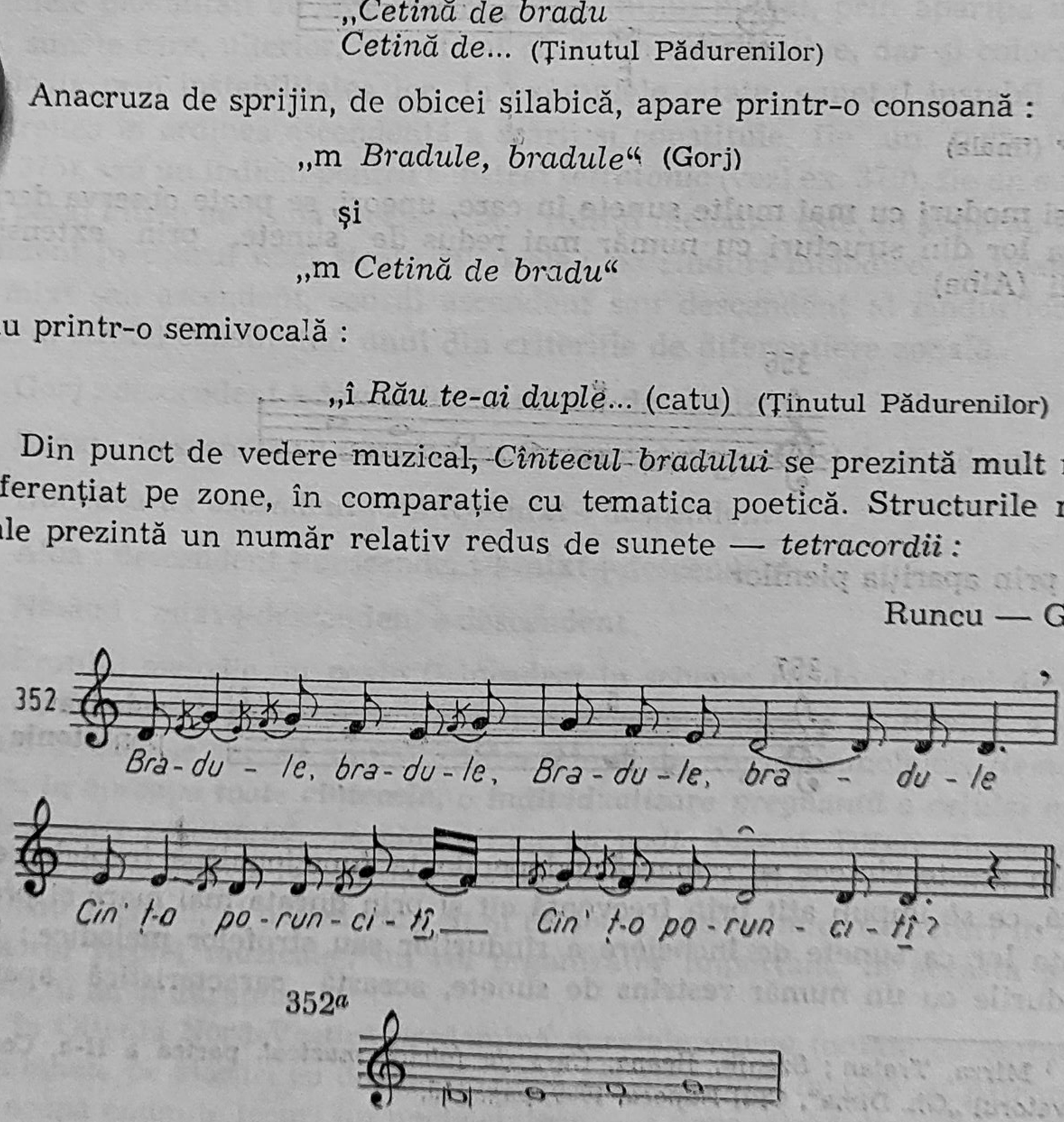
„m *Cetină de bradu*“

sau printr-o semivocală :

„î *Rău te-ai duplè...* (catu) (Ținutul Pădurenilor)

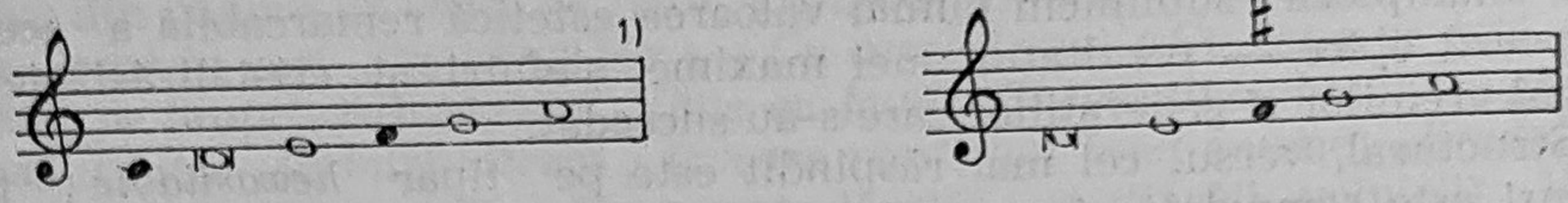
Din punct de vedere muzical, *Cîntecul bradului* se prezintă mult mai diferențiat pe zone, în comparație cu tematica poetică. Structurile modale prezintă un număr relativ redus de sunete — *tetracordii* :

Runcu — Gorj

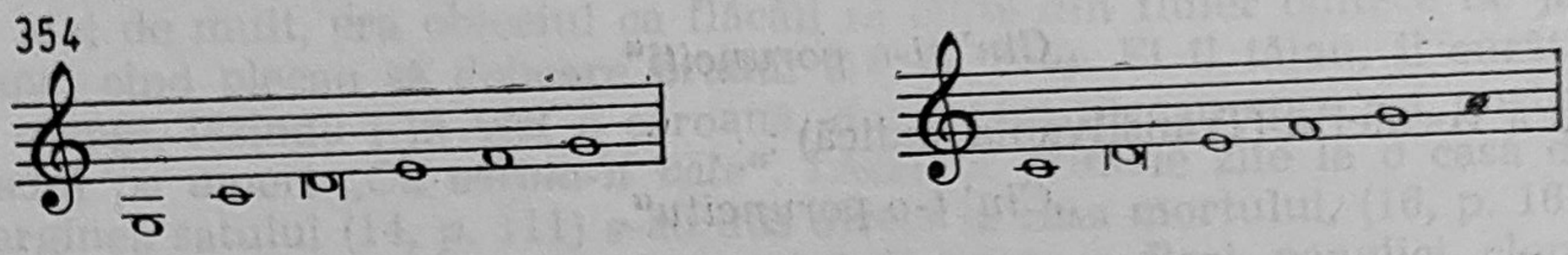


352ª

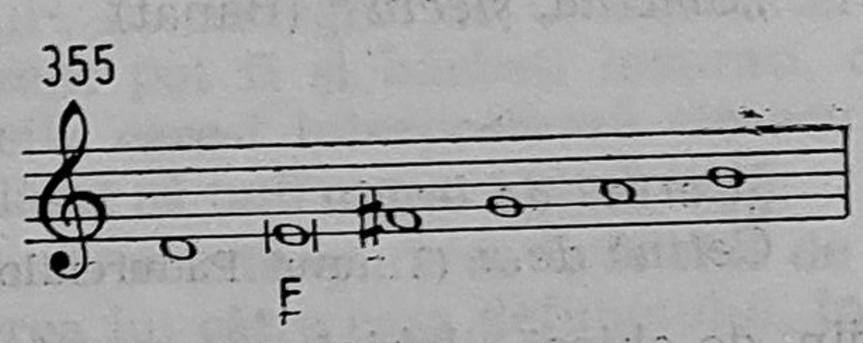
— *tetratonii* cu pieni (Mehedinți, Năsăud)



— *pentacordii* (Gorj, Valea Almăjului)

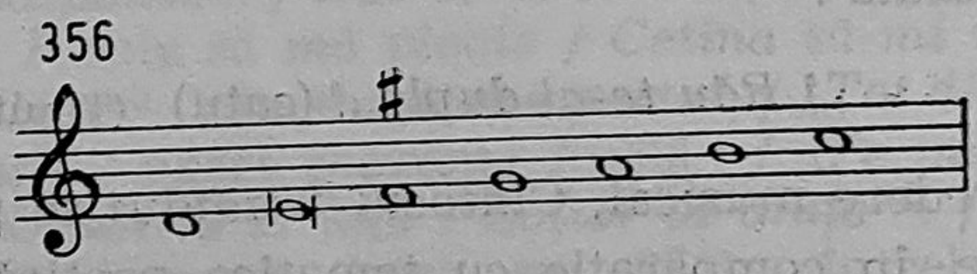


— *hexacordii* (Ținutul Pădurenilor)

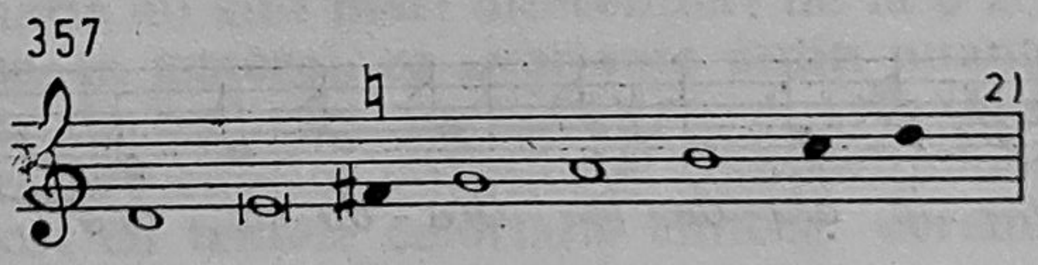


F (finala)

dar și moduri cu mai multe sunete în care, uneori, se poate observa derivarea lor din structuri cu număr mai redus de sunete, prin extensia scării (Alba)



sau prin apariția pienilor



substrat pentatonic

În aceste cîntece se remarcă independența funcțională a treptelor de bază, ce se impun atît prin frecvență cît și prin durata mai mare și prezența lor ca sunete de încheiere a rîndurilor sau strofelor melodice ; în modurile cu un număr restrîns de sunete, această caracteristică apare

[1] Mîrza, Traian ; Szenik, Ileana, *Curs de folclor muzical*, partea a II-a, Conservatorul „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1969, pag. 113.

[2] Ibidem, pag. 114.

pregnant, evidențiindu-se cu claritate bipolaritatea în relație de terță mică, sau de secundă mare. Cadențele finale sînt pe treapta a doua a modului (Gorj, Banat, Ținutul Pădurenilor) sau pe treapta întîia (Alba, Hațeg). Acestor sunete, așezate la baza scării, li se adaugă, prin însemnătatea pe care o conferă construcției modului, treptele a patra sau a cincea, reliefate deseori prin salturi ascendente (cvartă, cvintă în Gorj, Mehedinți și sextă în Ținutul Pădurenilor), descendente (cvartă, cvintă în Hațeg, Valea Almăjului) prin alunecări la cvartă ascendentă sau descendentă (Năsăud, Alba). În afara acestor salturi sau alunecări, care încep melodia, succesiunea sunetelor se face prin mers treptat, predominînd intervalul de *secundă mare*. Unui contur mixt (desfășurarea lină este întreruptă de salturile amintite) îi corespunde, în general, un caracter silabic, excepție făcînd cîntecele din Ținutul Pădurenilor sau Năsăud, în care ornamentația bogată determină și un mers sinuos al melodiei.

Diatonismul aproape perfect al structurilor sonore este întrerupt uneori (vezi ex. 370, 373, 374) de instabilitatea unor sunete ; sînt tocmai sunetele de pasaj, emancipate sau nu, din starea de pieni. Aceasta trădează și unele modalități de amplificare a sistemului modal, prin apariția unor noi sunete care, ulterior, nu numai că devin constitutive, dar și colorează melodia prin instabilitatea lor. În exemplele citate, sunetul instabil este al treilea în ordinea ascendentă a scării și constituie fie un pien (vezi ex. 375), sau un indiciu pentru substrat *tetratonic* (vezi ex. 370), fie un sunet de pasaj într-o melismă ascendentă. Profilul melodiei este, în general, descendent în cadrul unei strofe muzicale ; pe rînduri melodice, el poate fi și mixt sau ascendent, sensul ascendent sau descendent al rîndurilor în cadrul strofei constituind unul din criteriile de diferențiere zonală.

Gorj : descendent+descendent+mixt+descendent.

Banat : descendent+descendent+mixt+descendent+descendent.

Hunedoara : ascendent+mixt+mixt+descendent.

Alba : descendent+descendent+mixt+descendent.

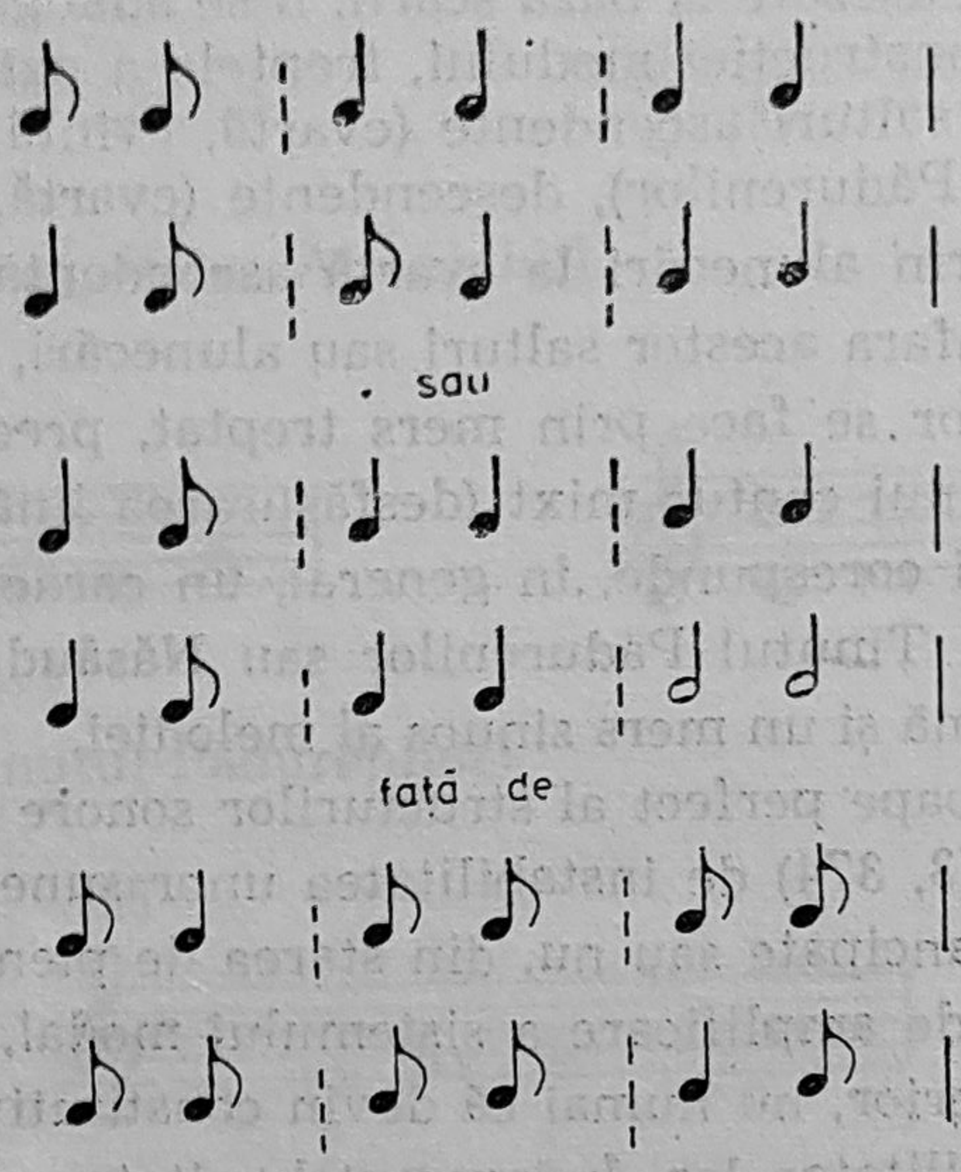
Năsăud : mixt+descendent+descendent.

Profilul melodic nu poate fi încadrat în scheme rigide, el fiind determinat de organizarea interioară a rîndurilor melodice și motivelor, a ordinei în care se succed anumite intervale și durate ale sunetelor. *Remarcăm, în aproape toate cîntecele, o individualizare pregnantă a celulei melodice, care corespunde pe plan ritmic cu podia binară.* Diferențierea zonală depinde atît de constituția fiecărei celule în cadrul unui anumit rînd melodic (primul, al doilea etc.) cît și de jocul acestor microstructuri în interiorul strofei muzicale ; un rol organizator important, în această privință, îl au și duratele.

În Oltenia Nord-Vestică predomină duratele scurte (notate cu optimi), combinate pe alocuri cu durate de două ori mai lungi (notate cu pătrimi), ce ocupă anumite locuri (în unele cîntece — a doua silabă din primul rînd

melodic și a cincea silabă din al doilea rînd melodic, ex. 370) tot în această zonă, uneori, se impune și pătrimea :

358

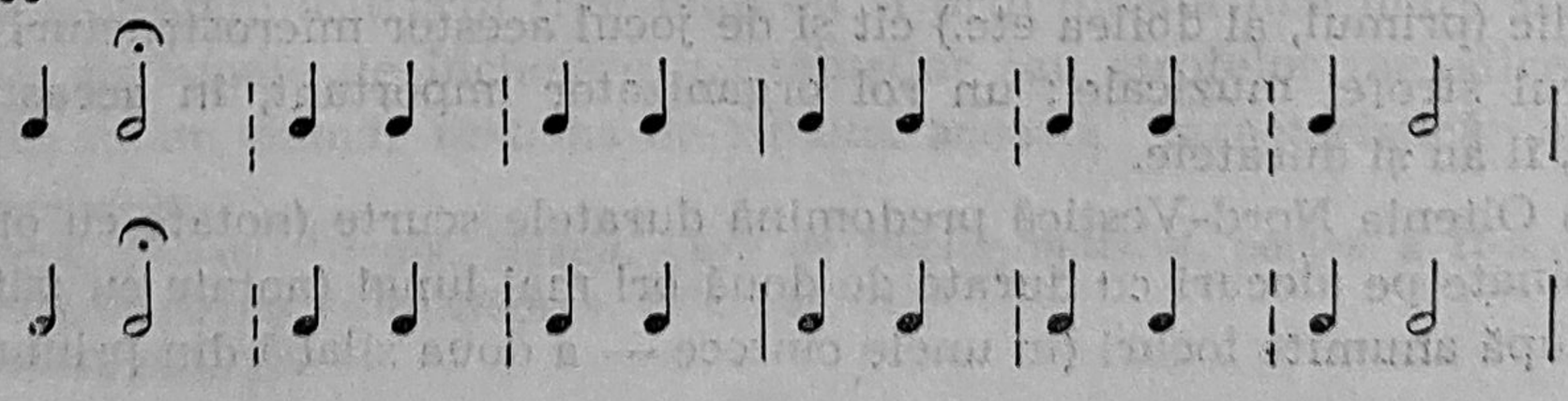


În aceste structuri pot apărea, după cum vedem, și doimile, în special la finalurile rîndurilor melodice ; se remarcă, de asemenea, *simetria de oglindă* între primul și al doilea rînd melodic, în schema ritmică prezentată imediat anterior.

Alternanța optimilor cu pătrimile constituie o caracteristică și pentru Banat. În ambele zone tempoul este destul de rapid — (în Oltenia optimea=168, 176, 192, 204, iar pentru Banat Nicolae Ursu notează *allegro, allegretto*, mai rar *andante*) și *giusto*. Se evidențiază, astfel, trăsăturile sistemului ritmic *giusto-silabic* combinate, pe alocuri (în finalurile rîndurilor melodice), cu trăsăturile *parlondo-rubatoului*.

In zonele transilvane optimea nu mai este o durată constitutivă ; raportul se produce între duratele lungi, pătrimea și doimea, aceasta din urmă avînd și un rol organizator în desfășurarea melodică. Tempoul larg (pătrimea=60, 80, 88 în Pădureni, pătrimea=63—66 în Năsăud) și caracterul *rubato* sînt, de asemenea, caracteristice. În toate melodiile cîntecelor bradului, ca și în ale celorlalte cîntece ceremoniale, la unitatea arhitectonică de ansamblu a pieselor contribuie și repetarea aceleiași structuri metrice în cadrul strofei melodice ; această reluare a primei structuri se face atît în al doilea, cît și sărind peste acesta, în al treilea rînd melodic. Uneori, toate rîndurile melodice pot avea aceeași structură, alteori sînt grupate două cîte două, într-o orînduire simetrică, ce apare și în alte cîntece rituale din Transilvania, legate de mersul ceremonios :

359



Acestor reluări a tiparului metric nu le corespund repetările unor organizări intervalice, chiar dacă apar, nu coincid decît rareori cu repetările ritmice. Mai mult, tocmai pe duratele cu rol organizator (cele lungi) apar, în repetări, alte sunete.

Formele arhitectonice sînt fixe în toate cîntecele ceremoniale. În constituirea lor, un rol important îl au, așa cum s-a spus, celulele ritmico-melodice, care se succed prin *repetări identice* sau *variate, transpuneri pe alte sunete, secvențe, inversări* și alte preluări simetrice, *extensii intervalice* etc. Forma este alcătuită din 2, 3, 4 rînduri melodice (uneori chiar 5) : AB, ABB, ABBC, ABCD, ABCDD etc ; această varietate formală, în ceea ce privește succesiunea unor rînduri melodice identice sau diferite, nu se reliefează decît prin compararea cîntecelor din zone distincte ; în interiorul aceleiași zone, cîntecele ceremoniale prezintă o structură unitară în ansamblul lor.

Succinta analiză comparativă, prin care se remarcă structuri și procedee compoziționale asemănătoare întregii arii de răspîndire a cîntecelor bradului, pledează și pentru o unitate generală a acestora în cadrul căreia fiecare zonă, printr-o evoluție aparte, relevă particularități distincte. O unitate inițială a acestor cîntece este atestată și de unele variante descoperite la distanțe mai mari : un cîntec *Al bradului* din Alba identic cu unul *Al Zorilor* din Banat[1], sau un cîntec *„Dă pietriecut“* din Banat[2] asemănător cu variante *Ale Zorilor* din Gorj.

În cadrul ceremonialului funebru, *Cîntecul bradului* nu are aceeași frecvență pe zone : prezent într-o mulțime de variante în Oltenia Nord-Vestică sau Hunedoara, el cedează locul în această privință cîntecului *„De pietriecut“* în Banat, pentru ca în alte zone să apară cu totul sporadic — *„Cîntecul buhașului“* (bradului) din Năsăud este atestat numai în două localități[3].

Cîntecul zorilor. Zorile sînt „surorile Soarelui“[4], deci invocarea lor se adresează indirect acestuia ; originile mitului ne duc pînă la geți, care se deosebeau de ceilalți traci prin credința că sufletele merg la zeul cerului, nu sub pămînt. Geto-dacii, popor de agricultori, erau în dependență directă față de Soare ; aceasta ar fi o explicație a vechiului cult solar[5], ale cărui ecouri străbat și în obiceiurile de secetă, în unele cîntece din folclorul copiilor, în descîntece.

Zorile (personaje feminine) sînt reprezentări mitice primordiale, considerate, după unele ipoteze, drept întruchipări mitologice astrale (ale

---

[1] Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, pag. 235.

[2] Ursu, Nicolae, op. cit., ex. 206.

[3] Szenik, Ileana, *Melodiile ritualului de înmormîntare din Ținutul Năsăudului*, Lucrări de muzicologie, vol. 5, Cluj-Napoca, 1969.

[4] Zîne în credințele strămoșești ale poporului român ; prezența lor este atestată nu numai în cîntecele ceremoniale denumite „zori“, ci și în alte genuri folclorice.

[5] Una din etimologiile probabile ale numelui lui Zamolxis : Zal ar fi însemnat în limba tracilor *Soare*, iar moxis — fel, chip, deci Zalmoxis sau Zamolxis = cel la fel ca soarele.

razelor soarelui care răsare). În majoritatea cîntecelor, cu această funcție, ele sînt surori ale Soarelui :

„Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,
Noi că vă rugăm,
Voi să vă rugați
De galbenul Soare
Ca să nu pripească,
Ca să răsărească.“

(Gorj — culeg. C. Brăiloiu, 1930)

Sau, un răspuns al zorilor :

„Voi, muierilor,
Voi nu vă rugărăți,
Dară voi de noi,
Ci voi vă rugărăți,
Cu rugare mare.
Mîine de plecare,
De galbenul Soare,
Că el e mai mare.“

(Gorj — culeg. C. Brăiloiu, 1934)

Motivul tematic al zorilor este prezent cu aceeași funcționalitate generală (de a fi executat în zori) și alte cîntece ceremoniale — de colind, nupțiale, de șezătoare, cu denumiri ca *Zori, Ziori, Ziorit, Zorilași* etc. De remarcat că nu se cunosc pînă acum manifestări similare în folclorul popoarelor vecine și balcanice (19, p. 84).

Cîntecul ceremonial funebru *Al zorilor* este cunoscut astăzi în Gorj, Mehedinți, Banat, Hunedoara și o parte din Făgăraș, Arad și Someș. Ca și *Cîntecul bradului*, în trecut avea o arie de răspîndire mult mai largă. Astfel se explică semnalul din bucium în nordul țării[1], precum și cîntatul din vioară, țambal, cobză în unele locuri din Muntenia[2], în zorii zilelor, cît mortul este în casă sau prezența în bocetele din nordul Moldovei a versurilor : *„Roagă-te de Sfîntul Soare / Să ție ziua mai mare / C-azi îi zi de despărțire“*.

Cîntecul zorilor este interpretat tot de grupul de femei cunoscute în sat, ce sosesc nechemate în zorii zilei, fără să se aștepte la o anume răsplată[3] ; se cîntă (se strigă) afară, în colțul casei, în partea camerei mortului și cu fețele îndreptate spre răsărit ; dar în zori se cîntă și înăuntrul (în Oltenia Nord-Vestică sînt și texte anume : *„Zorile afară“*, *„Zorile înăuntru“* ; acestea din urmă se adresează mortului). În Banat, unde se cîntă antifonic, grupurile se așază în cele două colțuri ale casei, răspunzîndu-și reciproc. Se execută în cele 2 dimineți cît mortul este în casă, iar uneori și în zorii zilei următoare.

---

[1] Alexandru, Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, 1956, pag. 40.

[2] Arhiva E. F., Găștești-Ilfov, 1935.

[3] Mai mult simbolic, ele primesc cîte un șervet și, uneori, cîțiva lei ; în Gorj cîte o batistă și un colac.

Reprezentarea morții ca o lungă călătorie este unul din cele două concepte mitice fundamentale (alături de relația om — pomul vieții, în care se include reprezentarea nupțială a morții), de la care pornesc alegoriile poeziei ceremoniale funebre. Prin cîntec se invocă întreruperea marii călătorii și întoarcerea defunctului în lumea celor vii, dar marea trecere nu poate fi oprită. Deși apelăm *la „mit și magie, gîndirea și mentalitatea care au generat asemenea creații, este departe de a fi mistică. Mediul folcloric are conștiința ficțiunii ; refuzul mitului de a depăși legile imanente ale firii este semnul unei gîndiri raționale*“ (17, p. 207).

Față de unele variante transilvănene, în care *Zorile* sînt rugate să-și grăbească apariția pentru a-l întoarce pe răposat din drumul său, în variantele oltenești *Zorile* sînt invocate să-și întîrzie apariția, pentru ca pregătirile și sfaturile pentru lunga călătorie să poată fi încheiate :

„Zorilor, zorilor,
Voi surorilor
Să nu pripiți,
Să vă răsăriți
Pînă Ion și-o găsi
Logofăt din sat“.

(Gorj — culeg. Gh. Oprea)

Secvențele poeziei constau, în continuare, din anunțarea neamurilor prin *„Nouă răvășele / Arse-n colțurele“*, pentru ca *„Să vină și ele / Să vadă ce jele / Că el a plecat / Dintr-o lume-ntr-alta“*. Invocarea inițială, adresată zorilor, se repetă, pentru ca cel ce călătorește să-și găsească *„De cuptoară arsă / De buți de rachiu / Și de buți de vin / Și de vaci grase / Cu coarnile-ntoarsă“*. Călătorului i se arată calea,

„Pe-un mijloc de plai,
Pe-o gură de rai,
Să nu dai la stînga
Că-i calea nătîngă,
Să dai la direapta
Că-i calea curată.“

pentru a ajunge la *„Sîma Somodiva“* (în Banat — *„Gia Somogia“*) ce „scrie și vii și morți“ ; aceasta este implorată *„Să nu ne scrii la morți / Să ne scrii la vii“*, dar marea trecere trebuie să aibă loc : *„Nu poci, soro, nu poci, soro / Căci condeiul mi l-am frînt / Răvașul mi l-am pierdut“*. Pentru drumul pînă aici, călătorul este supus unor probe inițiatice în fața mărului mărginit, răchiței, cocoșelului, pomului înflorit ; este sfătuit cu cine să se împrietenească în călătorie : *„Seara va-nsera, / Gazdă n-ai avea / Și-ți va mai ieși / Vidra înainte / Ca să te spăimînte. / Să nu te spăimînți / De soră s-o prinzi“ ; „Și-ți va mai ieși / Lupu înainte, / Ca să te-nspăimînte, / Să nu te-nspăimînți, / Frate bun să-l prinzi, / Că lupul mai știe / Sama codrilor / Și-a potecilor / Și el te va scoate / La drumul de plai, / La fecior de crai, / Să te ducă-n rai, / Că acolo-i de trai, / În dealu cu jocu, / C-acolo ți-e locu, / În cîmp cu bujoru, / Că-acolo ți-e doru“*.

Din punct de vedere muzical, față de *Cîntecul bradului*, nu sînt deosebiri esențiale ; mai mult decît atît, aceleași melodii pot fi cîntate atît pe texte de *brad*, cît și de *zori*. Predomină modurile cu un număr redus de sunete : *tetracordiile, tetratoniile* (în care se poate sesiza evoluția din

structuri și mai simple), *pentacordiile*, *pentatoniile*, cu sau fără pieni, cărora li se alătură, cu mai mică frecvență, *hexacordiile* și *heptacordiile*. Caracterul silabic al desfășurării melodice din unele zone (Oltenia Nord-Vestică și partea învecinată a Banatului) îi corespunde un ritm aproape măsurat *(guasi giusto)*, iar înfloriturile melodice, caracteristice pentru alte regiuni (Banat, sudul Transilvaniei, vezi ex. 378), sînt concordante cu ritmul *parlando-rubato*.

În cîntecele *Zorilor* și *Bradului* din unele zone (Oltenia Nord-Vestică), fiecare vers *hexasilabic* se repetă o singură dată ; prin repetarea versului i se elidează ultima silabă. Deci, dacă în prima ipostază versul are o formă *acatalectică*, în cea de a doua este *catalectic*. Cîntecele zorilor prezintă și un tipar *octosilabic*, atît în Oltenia cît și în Banat, tipar care nu este caracteristic cîntecelor de brad din aceleași zone. Completarea silabică se realizează prin *î* (Gorj) și prin *u* (Banat) ; în Oltenia Nord-Vestică primul vers al strofei melodice apare aproape întotdeauna complet, iar al doilea incomplet ; astfel, la primul vers își poate face loc silaba de completare, iar în al doilea *apocopa*, care în unele cazuri este dublă (19, p. 85). În Banat, versului repetat i se adaugă o particulă specifică unui stadiu lingvistic mai vechi — *e-re*, *a-ru* etc., căreia îi corespunde și o celulă melodică.

Aceste aspecte ale relației vers-melodie pot avea, deci, consecințe directe pentru dimensionarea rîndurilor melodice, precum și pentru constituirea unor tipuri melodice distincte. Evoluția aproape *giusto* a melodiilor oltenești nu mai permite însă mărirea duratei rîndului melodic ; prin apariția *octosilabicului*, dimensiunea rîndului rămînînd aceeași, se produc diviziuni ale valorilor mai lungi. Schemele de formă arhitectonică, întotdeauna fixe, sînt aidoma cîntecelor de brad, atunci cînd tiparul este *hexasilabic*. Deosebirile care intervin se manifestă și în interiorul rîndurilor melodice, prin profilarea unor motive distincte. Formele pot fi de tip primar AA, AAAA (ex. 8), binar AB (ex. 376), ABA, mai rar ternar ABCC etc. Și în cîntecele *zorilor* anumite sunete ale melodiilor se impun atît prin frecvență, cît și prin prezența lor în finalurile uneori prelungite ale rîndurilor melodice ; de regulă, acestea sînt *sunetele de la baza scării*, pe care se fac și cadențele interioare ale rîndurilor melodice. Profilul frazei muzicale, într-o desfășurare *ascendent-descendentă*, începe și se termină cu aceste sunete ; dacă în opririle interioare se preferă sunetul de la baza scării, cadențele finale se fac de multe ori pe al doilea. Într-o ordine a frecvenței, ar urma sunetele : al 4-lea, al 5-lea, al 3-lea, al 6-lea etc. Invocarea inițială a zorilor se realizează în cîntecele cu tempo larg din Transilvania Sudică și o parte din Banat, prin emiterea unor sunete în registrul acut (treptele a 5-a, a 6-a) și cu durate mari ; în Oltenia Nord-Vestică, duratele sînt mai scurte, iar saltul de *cvintă ascendentă* de la începutul unor melodii de *zori*, care *semnifică aceeași invocație*, generează un adevărat procedeu compozițional pentru cîntecele respective.

O tematică asemănătoare cu a Zorilor o are și Cocoșdeiul din sudul Transilvaniei și partea învecinată a Banatului ; de asemenea, *Cîntecul cel mare* din zona Tîrnavelor, Făgărașului și Agnitei, ce se cîntă la miezul nopții. Tot la miezul nopții se cîntă și *Cîntecul de priveghi*[1] pentru morții

[1] Comișel, Emilia, *Cîntecul de priveghi*, *Antologia din Ținutul Pădurenilor*, pag. 78 — din punct de vedere muzical nu se deosebește de cîntecul propriu-zis.

tineri și maturi în unele părți ale Transilvaniei și Moldovei, în care se imaginează un dialog, prin care defunctul dorind să mai rămînă printre ai săi, cere îngăduința morții.

Funcție de cîntec ritual poate avea și *Hora mortului* din Transilvania (hora mortului poate fi și *vers*), întîlnită sub diferite denumiri („*Strigă moartea la fereastră*“, „*Moarte fire-ai blestemată*“ etc.), în textele căreia răzbat uneori frînturi din tematica bradului (vezi ex. 379). Același text poate primi funcții diferite : una rituală, dacă melodia este de cîntec ritual și una nerituală dacă i se asociază o melodie de cîntec propriu-zis sau de romanță. Alte cîntece din Transilvania (*Dumbrava, Harîngul*) au o zonă mai restrînsă de circulație, iar din punct de vedere muzical prezintă frecvente înrudiri cu versul sau cu bocetul.

Zori se numesc în Gorj sau Mehedinți și cîntece legate de alte momente ale ceremonialului funebru. Aflăm consemnat acest fapt și în placheta *Ale mortului* din Gorj, scrisă de C. Brăiloiu, în 1936 : „Li se zice obișnuit și lor *zori*“[1], dar se mai aud și numiri ca „hăl de la gropniță“, „ale din hodae“, „al țărînii“. Într-o culegere efectuată recent (iunie 1980), în aceeași zonă se înregistra de la o singură informatoare majoritatea cîntecelor ce compun suita ceremonială, printre care și unele foarte rare în prezent : „*înainte de plecare*“, „*cînd pleacă*“, „*pe drum*“ (vezi ex. 380, 381, 382), „*al pămîntului*“ ; din punct de vedere muzical, aceste cîntece nu sînt decît variante *Ale bradului* sau *Zorilor* din același ținut.

Un loc aparte, ca funcție și mod de realizare muzicală, îl ocupă cîntecul *De petrecut* din sudul Banatului — în vorbirea localnicilor *Dă pitriecut, Dă pietriecut, Die pietriecut* — mult mai bine reprezentat în această zonă[2] decît *Zorile* sau *Bradul*. Se cîntă numai în ziua înmormîntării ; în zori (dar nu se confundă cu cîntecul zorilor, pentru că acesta din urmă se interpretează și în ziua anterioară sau posterioară înmormîntării și au o denumire ca atare)[3], dimineața, — „naincie dă doaăsprieșie“, „naincie dă masă“, în timpul „însoțirii spre lăcașul de veci“.

Cîntecul *De petrecut* are o tematică înrudită cu a cîntecului *Zorilor* sau, probabil, preluată în mare măsură de la acesta din urmă. De altfel și în Oltenia secvențe ale poeziei *Zorilor* sînt cîntate și în alte momente ale ceremonialului funebru. Din punctul de vedere al funcției și tematicii poetice, cîntecul *De petrecut* este similar cîntecului care se interpretează uneori în Oltenia Nord-Vestică, semnificînd sosirea oamenilor la înmormîntare (ex. 380, 381, 382) : „*Scoală, Ioane, scoală, / Cu gura grăiește / Și le mulțumește / Cui o făcut bine / De-o venit la tine*“, și cuprinzînd, în continuare, sfaturile ce se dau defunctului pentru drum.

Începutul cel mai frecvent al poeziei cîntecului *De petrecut* este formula de adresare „*Firie, trăndăfirie*“, „*Fir dă trăndăfiru*“, „*Fir gie trăndăfirio*“ — metaforă creată inițial pentru cel mort tînăr („*Trandafir neîmbobocit*“), apoi extinsă și pentru celelalte situații ; firul de trandafir este întrebat „*Șie ci-ai zăbovito / Gie n-ai înflorito ?*“. Răspunsul mar-

---

[1] C. Brăiloiu face însă distincția între acestea : *Ale mortului* țin de trei tipuri deosebite : cîntecele bradului, apoi zorile propriu-zise, în sfîrșit o seamă de cîntece felurite, legate de anume clipe sau anume acte.

[2] N. Ursu, *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului*, pag. 175—197.

[3] Mai mult, o informatoare menționează că după *De petrecut* urmează Zorile.

cheză momentul despărțirii „*Gie lumie cu soarie*[1] / *Gie vînt cu răcoarie* / *Gie frați, gie surorio* / *Și de părinșorio*“ ; în continuare se desfășoară „sfaturile“ pentru drum și, la sfîrșit, întîlnirea cu „*Giva Somogiva*“, pe care o va ruga „*Să-l scrie c-oi vii*“, dar „*Giva că-mi grăia rie* / *Nu cie pot scria rie* / *Coal' am împlinito* / *Cie cie scriu cu-ai morți* / *Coala n-am umpluto*“ Secvența poetică finală a multor cîntece „de petrecut“ este similară în privința conținutului cu versurile cîntecelor „pămîntului“ din alte ținuturi (Oltenia Nord-Vestică). Deci, textele cîntecelor „de petrecut“ sînt constituite din gruparea mai multor secvențe, care altădată erau probabil separate, cum, de altfel, și apar uneori în ceremonialul funebru din Oltenia Nord-Vestică.

Dar, particularitatea distinctă a acestui tip de cîntece este determinată de interpretare. Iată cum o descrie folcloristul Nicolae Ursu în introducerea la culegerea citată anterior : „Categoria cea mai puternic înrădăcinată în tradiția milenară și în negura trecutului o constituie cîntecele rituale după mort („dă pitriecut“), de însoțire a mortului spre lăcașul de veci. „*Firie, trandafirie...*“ este începutul tipic al bocirilor care se aud în dimineața îngropării mortului, *după un ceremonial străvechi, riguros executat de către două grupuri de cîte 2—6 babe, care cîntă alternativ în jurul mortului, legînd sfîrșitul unui vers cu silaba o, ca o pedală, de începutul versului următor*“. (s.n.) Pedala pe fundamentală este prelungită de un grup, dincolo de începutul melodiei realizat de celălalt grup ; această prelungire se întinde uneori pe durata unui întreg rînd melodic. Din această suprapunere rezultă un început de polifonie, o treaptă de trecere între *eterofonie* și *polifonia propriu-zisă*. Fiecare din cele două grupuri este condus de una din cîntărețe, care și începe melodia. Finala este prelungită „cît le ține sufletul“, deci încheierea nu este simultană, de obicei rămînînd una singură ; efecte eterofonice se produc și în interiorul fiecărui grup, prin apariția întîmplătoare a unor intervale ce se aud concomitent, datorită nesincronizării perfecte a componentelor grupului ce cîntă aceeași melodie (1, p. 32). Răspunsul unui grup se face prin rîndul melodic care urmează, după care se reia, în aceeași interpretare, rîndul melodic anterior ; se evită astfel monotonia, asigurîndu-se o cursivitate neîntreruptă discursului muzical, în care linia melodică se suprapune pe alocuri pedalei cu care creează, pe durate destul de mari (pătrimi, doimi), simultaneități armonice de *cvartă, cvintă, secundă mare* — polifonie bazată pe ison. Melodia propriu-zisă este melismatică în majoritatea cazurilor, structurîndu-se în fraze muzicale ce coincid cu versuri atît *hexasilabice* cît și *octosilabice* ; pe alocuri se aud completări silabice cu iz arhaic : *rie, o, in, io*, precum și anacruze, atît silabice cît și melismatice. Structurile sonore preponderente sînt *tricordiile, tetracordiile* și *pentacordiile* ; în acestea din urmă se poate remarca uneori substratul *tetratonic* (ex. 383). Ritmul e adaptat mersului ceremonios. Tipul cel mai frecvent al formei arhitectonice fixe este cel binar (AB, ABA, ABAB).

In ansamblul lor, cîntecele ceremoniale marchează anumite momente ale obiceiurilor funebre, constituind și o reflectare a contribuției colectivității la restabilirea echilibrului social. În cadrul unei unități tema-

---

[1] Pronunția locală ar fi necesitat utilizarea unor semne diacritice ; nu folosim aceste semne pentru a nu îngreuna perceperea textului de către studenți sau de către un public mai larg ; de altfel, chiar mulți culegători nu le utilizează, așa cum se întîmplă și cu versurile citate mai sus.

tice generale, în zonele care le păstrează, se profilează *stiluri muzicale zonale*, derivînd nu atît din deosebirile structurale, ci, în primul rînd, din caracterul interpretării. Răspîndirea actuală a acestor cîntece (în special în sud-vestul țării), de o parte și de alta a Carpaților, confirmă adevărul că munții, ca și apele, n-au constituit „hotare" folclorice pentru români și atestă continuitatea lor pe filiație directă daco-romană. Aceste cîntece ale obiceiurilor funebre necreștine au un caracter solemn, dramatic, ceremonios, de mare forță evocatoare, potrivit funcției conferite de colectivitate ; izvorîte din străfunduri de conștiință etnică, au inflexiuni de colind (în Gorj) sau sînt asemănătoare cîntecelor cununii și miresii (în Transilvania), făcînd parte din fondul cel mai arhaic al spiritualității populare.

Bocetele. Jelirea morților prin muzică are loc la toate popoarele ; existența acestei practici a fost atestată și la strămoșii românilor, sesizîndu-se unele filiații atît pe linie traco-getă[1] (9, p. 25) cît și romană[2] (21, p. 200—203). Bocirea morților prin anumite cîntece — obicei practicat în toate ținuturile românești — datează de la primii locuitori ai acestui pămînt, din secole anterioare sintezelor culturale ale dacilor și romanilor. Ideea nemuririi a fost una din credințele insuflate daco-geților de către Zamolxis. Dar, așa cum arăta Lucian Blaga, prin „nemurire", geto-dacii nu puteau subînțelege vreun dezgust de viață, ci tocmai dorința de repetare a vieții de pe pămînt (10, p. 57) ; acest aspect implică și existența unei laturi dureroase a despărțirii de viață. În folclor, conștiința ireversibilului se reflectă pînă și în cîntecele ceremoniale : *Sîla Somodiva* nu trece niciodată morții pe „coala celor vii", iar bradul, ce a fost atît de legat de viața omului, nu-l poate ajuta să se întoarcă. Realismul, caracterul profan al creației orale se manifestă pregnant în bocete.

Distribuția bocetelor în cadrul ceremonialului funebru este relativ liberă în comparație cu a cîntecelor rituale și implică un mai înalt grad de spontaneitate. Totuși, bocirea morților este mai întîi un *act tradițional* („așa e legea la noi... A fost de la moși, de la strămoși, nu numai la noi") și *obligatoriu* („trebuie să te cînți..., dacă nu te cînți, zice că e rușine" — 3, p. 124) ; totodată, este un *mijloc de potolire a durerii morale* („dacă te cînți, apoi mai trece, mai iese de la inimă", „dacă te necăjești, te cînți și-ți trece", bocești „cîn' te doare"). Există o *bocire propriu-zisă, individuală*, a celor din familie, care are loc, indiferent de moment (cu excepția nopților), precum și o *bocire rituală*, care se desfășoară în anumite momente : „cînd trag clopotele, cînd așază mortul, cînd îl scot din casă, cînd intră în cimitir, cînd îl îngroapă". În trecut, existau indicii și pentru anumite locuri[3] : „la cornul casei sau al șurei, la claia de fîn, în grădină" etc. După înmormîntare, bocirea rămîne atît spontană, intimă („cînd își aduce aminte, se vaită" — 3, p. 125) cît și rituală, publică (în Drăguș — opt zile după înmormîntare și timp de trei ani în ziua de Florii) — în Oltenia și Muntenia se bocește în fiecare duminică și mai ales

---

[1] *Torelli* — „exclamație tristă, tracă, acompaniată de fluier".

[2] „Latinitatea bocetelor noastre" — demonstrată de Vasile Popp, Viena, 1817 ; strigătul la urechea defunctului — moștenire directă de la romani (T. T. Burada) ; termenul de bocet — origine latină și influență neolatină *(Lexiconul românescu-latinescu, 1825).*

[3] Mîrza, Traian ș.a., *Folclor muzical din zona Huedin*, Cluj-Napoca, 1978, pag. 25.

în zilele cînd se pomenesc morții. Bocesc numai femeile, în primul rînd rudele ; cele străine își plîng morții lor. În anumite momente, mai ales pe durata deplasării cortegiului funerar, plîngerea simultană a mai multor femei creează o tensiune puternică, acută, în rîndul asistenței. Bocetele publice trebuie să răspundă și unor criterii estetice îndătinate : *„care are voce bună... , atunci plînge lumea... și-apăi zice că s-a cîntat frumos... și a zis vorbe frumoase“*, mai urît e cîntecul cînd nu le tocmește vorbele“ ; pentru o anumită zonă, cîntarea trebuie să îndeplinească și unele condiții de agogică, dinamică, țesătură (4, p. 130) ; pentru aceasta bocetele se învață de la femeile mai în vîrstă.

Terminologia populară diferă de la o zonă la alta : *bocet* în Moldova, *de jale, jelit la mort* în Moldova Sudică și Muntenia, *jelet în Oltenia, cîntec de jale* în Hunedoara, *vaet* în Bihor, Huedin și alte părți alăturate ale Transilvaniei, *cîntare morțască* sau *morțește* în Maramureș și Năsăud *glăsit* — Gurghiu etc. ; pentru convenționalul *a boci,* există denumiri populare : *a cînta, a se văieta, a se cînta.* În funcție de zonă, bocetul prezintă anumite grade de stabilitate sau de improvizație : între o creație pentru orice împrejurare, pe motive cunoscute tuturor, și o creație improvizată ad-hoc. Textele bocetelor se diferențiază după vîrstă, grad de rudenie, sex : tată, mamă, frate, soră, văr, tînăr necăsătorit, fată, copil. Obiceiul bocirii morților, cît și cîntecele ca atare, se conformă unor tradiții locale mai largi sau mai restrînse, adaptîndu-se ceremonialului funebru în ansamblu, cu notele sale particulare zonale.

În esență, bocetul este liric. Unele elemente narative din cuprinsul său își fac apariția cînd se relatează unele aspecte din viața defunctului, cît și atunci cînd apar imagini din cîntecele ceremoniale. Caracteristice bocetelor sînt interogațiile, exclamațiile, dialogurile, personificările, metaforele, diminutivele, care servesc nevoii de comunicare directă, ce atinge profunzimi de trăire sufletească și, uneori, accente dramatice. Bocetul este un gen tipic în ceea ce privește adaptarea permanentă a unui arsenal moștenit la situații particulare ; el se constituie ca o expresie individuală a durerii nestăvilite, în opoziție cu cîntecul ceremonial, ca expresie colectivă a menținerii echilibrului social. Tematica bocetelor este, din această cauză, foarte variată și se adaptează infinității de situații particulare, care-l privesc atît pe defunct cît și pe cel care „cîntă“ ; durerea este exprimată atît pentru cel care a părăsit această lume

„Ioi, sorică tînăre
Rău ț-oi urî lume“

(C. Brăiloiu — Bocete din Oaș)

cît și pentru cei rămași :

„Ai lăsat și copilașii
Și te plîng și ei săracii,
C-ai plecat de lîngă ei
Și i-ai lăsat mititei“.

(Gh. Oprea — 100 melodii populare)

Cînd se îmbină elemente și imagini din cîntecele ceremoniale cu fapte reale din viața de familie, mitul marii treceri este reinterpretat în contextul realității cotidiene :

„Da' cuscre, unde-ai plecatu,
De-așa frumos te-ai gătatu ?
Da-i pleca la tîr' departe,
Ca să-ți cumperi sănătate".

(C. Brăiloiu — *Despre bocetul de la Drăguș)*

Sfaturile sînt pentru un drum accesibil, terestru :

„Da' cuscre un'e-ai plecatu ?
Dar în tîr' la Țălingradu.
Țălingra' cîn'-ui intra
Să te uiț' de direapta,
Ie un pom mare-nfloritu
Ș-un scaun de hodinitu".

În textele bocetelor românești, ca și în bocetele altor popoare, în general, nu răzbat resemnarea sau renunțarea la bucuriile vieții, ci neduimerirea și revolta în fața morții :

„Da șini te-o sfătuitu
Pe iesta drum d'ei pornitu ?"

(Gh. Oprea — *100 melodii populare)*

În tematică, accentul nu cade pe caracterul obligatoriu al acestui act, ci pe tensiunea psihică și suferința morală, trăsătură ce se reliefează mai ales în bocetele în care răbufnește proza :

„Scoală-te, păsărica mamii a zburătoare, dă la mămica ei din brațe..."

(E. Comișel, *Folclor muzical*, 1967)

În folclorul românesc, bocetele nu au fost legate întotdeauna de un ceremonial funebru : se bocea în momente grele ale vieții, la arderea unei case, la moartea unei vite mari sau pentru cei plecați la stăpîn, la armată, la război de unde, uneori, nu se mai întorceau.

Se bocea, de asemenea, la obiceiul Caloianului[1].

După modul de realizare muzicală, determinat în bună măsură și de întrepătrunderea dintre text și melodie, se disting cîteva tipuri de bocete :

a) cu forme arhitectonice strofice și texte regulat versificate și cunoscute dinainte — *octosilabice izometrice*, rar *hexasilabice* (Transilvania și Banat) ;

b) cu forme arhitectonice deschise și texte cunoscute anterior, dar combinate cu versuri improvizate în momentul cîntării (nordul Moldovei, unele locuri din Vrancea și Transilvania) ; o formă intermediară spre improvizația propriu-zisă (ex. 389, 390).

c) cu formă liberă și tipare ale prozei *izometrizate* în timpul interpretării (Oltenia Subcarpatică și, parțial, Muntenia — ex. 391) ;

d) cu formă liberă pe texte neversificate (Muntenia inclusiv Dobrogea, Centrul și Sudul Moldovei — ex. 390 și ex. *Caloianu* din Dobrogea).

[1] Vezi capitolul referitor la obiceiurile de primăvară-vară.

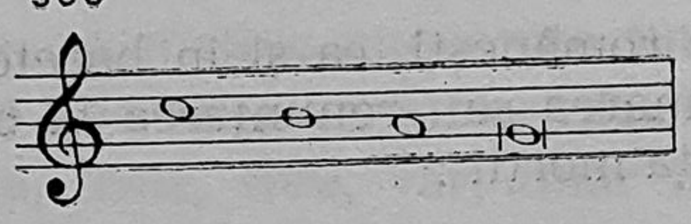
Printre trăsăturile muzicale generale ale bocetelor, se evidențiază *caracterul recitativ și silabic al melodiilor, materialul sonor cu număr redus de sunete, profilul descendent și mersul treptat al melodiilor, ritmul parlando, rareori giusto.*

Dintre fenomenele de versificație, ce apar în momentul bocirii, mai frecvente sînt anacruzele (pe *e, î, ă, oi, ai)*, interjecțiile (vai, of, aoleo), completările silabice ; eliziunile de silabe și repetările versurilor nu apar decît întîmplător, neintenționat.

În muzica bocetelor sînt preponderente sistemele sonore *oligocordice.* Chiar atunci cînd materialul sonor în ansamblu e mai bogat, rîndurile melodice luate separat dezvăluie structuri simple, în care predomină *tricordiile, bitoniile, tritoniile, tetracordiile ;* nu rare sînt cazurile cînd rîndurile melodice se desfășoară pe un singur sunet, formînd astfel recitativele recto-tono.

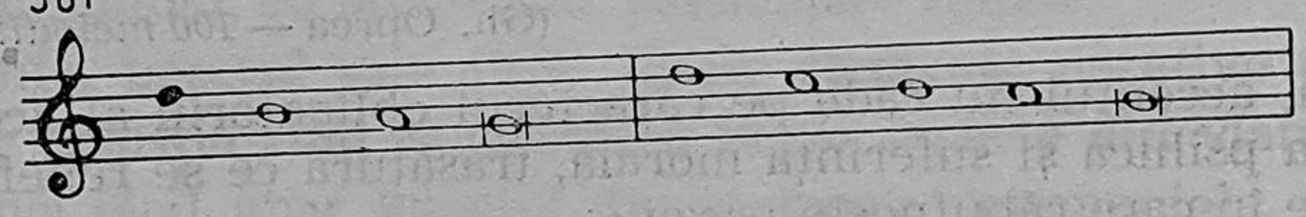
În Oaș, de pildă, melodiile evoluează de obicei pe *tricordii* de *terță mare*, care se pot amplifica la *tetracordii :*

360



Un material sonor asemănător întîlnim și în bocetele din Banat sau Bihor :

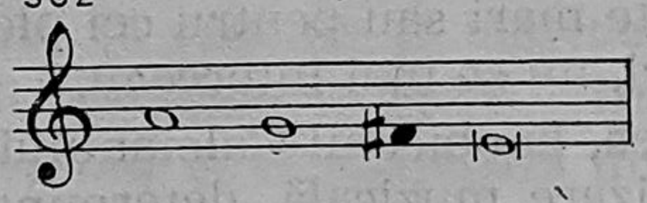
361



Aici predomină însă modurile care au *terță mică* la bază ; în cazul Banatului, cele care prezintă o structură cu *terță mare* la bază amintesc de cîntecele ceremoniale.

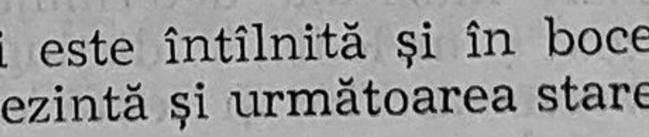
În Maramureș, cea mai frecventă structură este *tritonia* cu sau fără *pieni :*

362



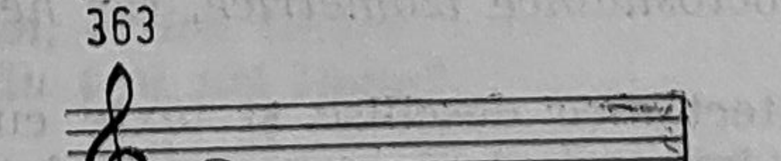
Aceeași stare a tritoniei este întîlnită și în bocetele Olteniei Subcarpatice ; aici *tritonia* mai prezintă și următoarea stare :

363



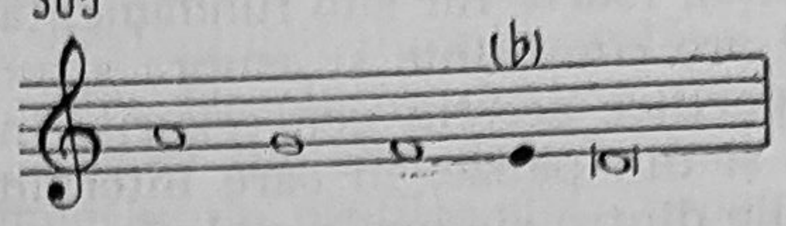
Poate fi remarcată și în Năsăud sau Moldova, amplificată, deseori, la *tetratonie* cu sau fără *pieni :*

364



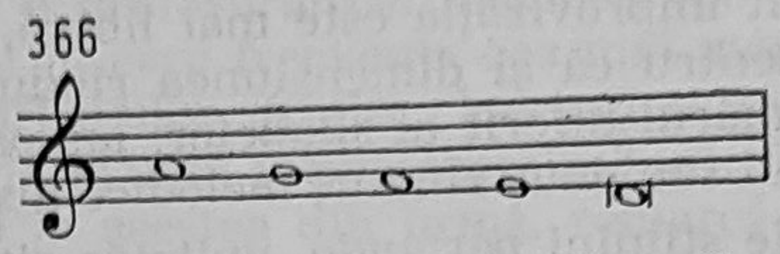
Tetratonia poate fi întîlnită și în altă stare :

365



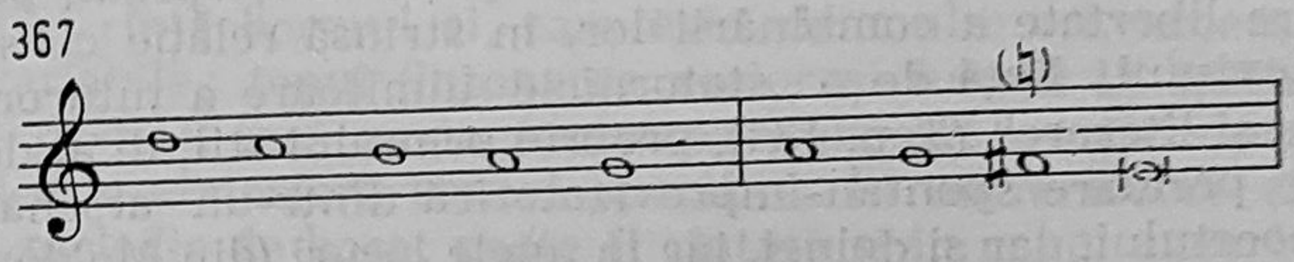
Prin emanciparea *pienului*, poate deveni pentacord, ca în Gorj :

366



Sistemul pentatonic poate fi remarcat în Transilvania de Sud, Muntenia sau Vrancea ; în aceste zone, substratul *pentatonic* se simte și în alternanța major-minor a multor melodii[1] : după ce evoluează în primele rînduri melodice prin structuri majore, melodiile aduc în final o cadență minoră (frigică sau eolică), pe sunetul aflat la *terță mică descendentă* față de *fundamentala* anterioară :

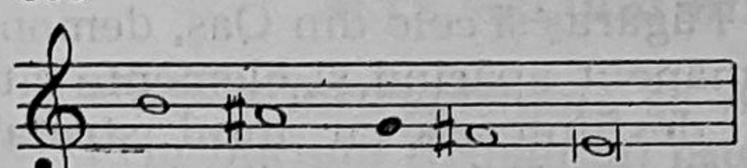
367



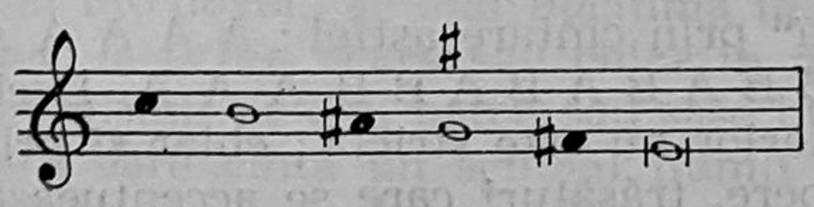
Fluctuația treptei a doua și cadența frigică finală sînt caracteristice pentru aceste zone, ca și pentru Bihor.

Dacă în general structurile sonore sînt diatonice, întîlnim pe alocuri și moduri sau inflexiuni cromatice :

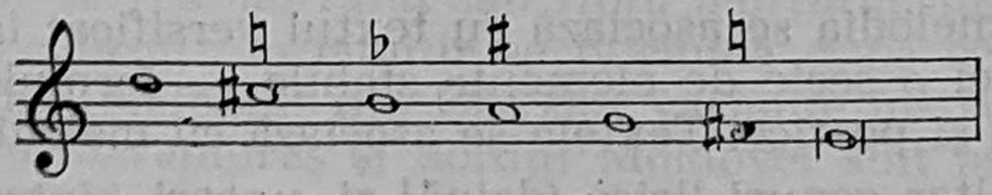
368



Maramureș



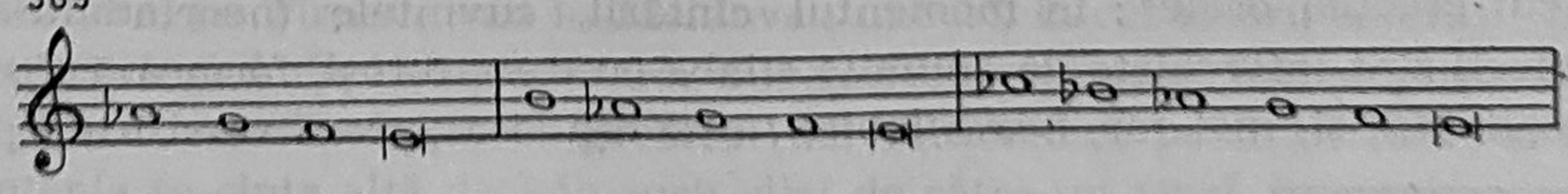
Sudul Transilvaniei



Muntenia

Rareori, în Banat și Bihor, găsim și structuri în componența cărora sînt intervale de *cvartă, cvintă* și *sextă micșorată* :

369



[1] De remarcat că această alternanță — *major minor* — este și o caracteristică a cîntecelor propriu-zise.

Cadența finală a bocetelor se face, de obicei, pe sunetul de la baza modului (treapta întîia), iar cadențele interioare pe treptele întîia și a doua (Oaș, Năsăud, Bucovina), foarte rar sub fundamentală.

Funcția bocetului are consecințe și asupra structurilor sale ritmice și arhitectonice. Sînt specifice acestui gen cezurile interioare, constînd atît din sunete lungi cît și din pauze, în care intervin respirații, hohote de plîns, suspine. Cezurile dintre rîndurile melodice au un loc stabil în bocetele cu formă strofică din Transilvania : în Oaș și Maramureș sînt după fiecare rînd, iar în Făgăraș, de obicei, după primul rînd din cele trei ale strofei melodice. Cu cît improvizația este mai liberă, cezurile nu mai au aceeași regularitate, pentru că și dimensiunea rîndurilor melodice oscilează în funcție de numărul diferit al silabelor, iar pauzele pot apărea în mod variabil, după unul sau două rînduri melodice (ex. 392).

Ritmica este proprie stilului *parlando*, unitatea ritmică fiind de o durată apropiată de durata unei silabe din vorbire ; dar și din acest punct de vedere există diferențieri între bocetul strofic și cel cu formă liberă : în bocetul strofic există o relativă invariabilitate a unității ritmice, prin prezența insistentă a optimii, cu excepția finalurilor prelungi ale rîndurilor melodice, deci serii stereotipe ; în bocetul cu formă liberă se constituie printr-o varietate a duratelor (șaisprezecimi, optimi, pătrimi, doimi) și o mare libertate a combinării lor, în strînsă relație cu spontaneitatea creerii textului. Față de o „statornicie uimitoare a tuturor elementelor muzicale și literare“ (3, p. 134), proprie primului stil, în al doilea stil constatăm o preluare spontan-improvizatorică dintr-un arsenal specific nu numai bocetului, dar și doinei, iar în unele locuri (din Moldova) și cîntecului miresii.

Forma arhitectonică este principalul criteriu de sistematizare a bocetelor. Forma strofică are, de obicei, 2, 3, mai rar 4, 5 rînduri melodice, care se încadrează într-un tip, de regulă binar. Aceasta nu înseamnă că nu apar variații de la o strofă melodică la alta ; notația sinoptică, utilizată de C. Brăiloiu pentru bocetele din Drăguș — Făgăraș și cele din Oaș, demonstrează că repetarea nu este identică, permanent apărînd și elemente ritmico-melodice noi, iar uneori cîntărețele „desființează cu totul strofa“ (4, p. 199). De pildă, o melodie (1b, „Bocete din Oaș“) formată din două rînduri melodice, A și B, este „destrămată“ prin cîntare astfel : A A A A A B A B A B A B B A A B B B A B A B B A B A B A B B A A A. Deci, delimitarea între tipurile desprinse anterior nu este strictă ; chiar și primul tip prezintă aspecte ale formei libere, trăsături care se accentuează în cel de-al doilea tip, în care melodia se asociază cu textul versificat în momentul cîntării ; există și aici o serie de elemente stabile — formule „prefabricate“, atît muzicale cît și poetice. Textele se asociază cu melodii specifice, dar și asemănătoare altor genuri lirice (doină[1] și, uneori, cîntec propriu-zis).

În cel de-al treilea tip are loc un proces foarte interesant pentru specificul creației orale[2] : în momentul cîntării, cuvintele (neorînduite în versuri) sînt intercalate de anumite silabe cu care, totuși, formează *tipare octosilabice* și, mai rar, *hexasilabice* ; este așa zisa „proză versificată“, în

---

[1] În Bilca, Bucovina, același tip melodic are funcții diferite : doină, bocet, cîntec de leagăn etc. (culeg. Gh. Oprea — iulie 1977).

[2] Studiat la capitolul *Versul popular cîntat*.

care melodia își impune propria ei organizare, anterioară procesului creației respective. Bocetele pe care le-am clasificat în al patrulea tip se constituie ca o expresie a dezlănțuirii durerii nestăvilite ; melodia iese din tiparele obișnuite, (ex. 392), frazele muzicale sînt inegale ca dimensiune și structurate de text, care-și impune, de cele mai multe ori, și accentele. În funcție de dimensiunile părților din „proza cîntată", se produc augmentări sau contracții ale rîndurilor melodice, extensii la sunete mai acute și reveniri la sunetele inițiale printr-un profil ascendent-descendent al frazelor sau o desfășurare a melodiei pe formule de recitativ recto-tono. Este tipul în care frecvența cea mai mare o au modurile *heptacordice* (în structuri eolice, frigice, locrice) și în care apar modurile cromatice (cu secunda mărită între treptele 3—4, 5—6). În bocete în general, dar în special la acestea din urmă, remarcăm și o anumită instabilitate în intonarea unor sunete, fenomen ce apare și în alte genuri.

Într-un sat se cîntă, în mod obișnuit, o singură melodie de bocet. Există și locuri unde întîlnim două melodii de bocet : una pentru bătrîni, alta pentru tineri — în Maramureș ; una mai amplă și alta scurtă — în Năsăud.

Bocetele sînt cîntate, de regulă, individual. Cînd se întîlnesc mai multe femei, fiecare își cîntă bocetul ei, care este, de multe ori, aceeași melodie pe texte variabile ; tonul (intonarea acelorași funcții la aceeași înălțime) poate fi păstrat, însă nesincronizarea provoacă — și în acest caz, efecte aleatorice, o atmosferă sonoră specifică. În unele locuri (Năsăud, Bihor) aceeași melodie de bocet poate fi cîntată și în grup, uneori sincronizat pînă în cele mai mici detalii. În Bucovina, bocetul individual este însoțit uneori de fluierul mare, din care se interpretează aceeași melodie ; această împletire a celor două surse diferite în cîntarea unei singure melodii, într-o mișcare *rubato*, creează efecte de *eterofonie*.

ALTE MELODII DIN REPERTORIUL FUNEBRU

Melodiile instrumentale se păstrează în prezent doar în cîteva ținuturi. Prin bucium (trîmbiță) este vestită moartea în nordul Transilvaniei și al Moldovei ; se mai buciumă în ograda celui decedat la revărsatul zorilor, la prînz, seara sau chiar în noaptea de priveghi. Cortegiul funerar este însoțit de doi, patru sau șase buciumași (foarte rar chiar de unul singur), care cîntă un semnal numit *De mort* sau *După mort*, *Morțește*, *Petrecerea mortului* sau *Hora mortului*, îndeosebi la cei tineri sau numai la ciobani ; în cimitir se buciumă după ce sicriul a fost acoperit cu pămînt. Melodiile din Oaș sînt variante instrumentale ale bocetelor, iar cele din Maramureș și nordul Moldovei sînt asemănătoare semnalelor păstorești, de care se deosebesc însă prin caracterul interpretării, „mai di jele", cum preciza un buciumaș bucovinean[1].

Cîntarea din fluier la priveghi sau în alaiul funebru este întîlnită în Hunedoara, pe Tîrnave sau în Moldova ; uneori, la cei tineri, ceterașii însoțesc cortegiul de înmormîntare, dublînd bocetul sau cîntînd piese din repertoriul ocazional, ce era preferat de cel decedat, pe cînd trăia ; și în Muntenia se cînta altă dată în zorii zilei de către un taraf, în componența căruia intrau vioara, țambalul și cobza.

---

[1] Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, pag. 35.

Melodiile de dans s-au păstrat pînă în zilele noastre, cu unele funcții precise în ceremonial. Din acest punct de vedere, prezintă interes în special dansurile cu măști din Vrancea[1] : *Chiperul, Chipărușul, Ariciul* ș.a. Priveghiul (cu jocurile sale distractive) atestă o foarte mare vechime, alături de cîntecele ceremoniale și de cultul strămoșilor, fiind încă menținut în multe zone ale teritoriului nostru folcloric cu sensurile sale prime, precreștine — de perpetuare a vieții în coordonatele ei reale și de continuitate a neamului. Măștile de la bătrîni (moș și babă) din Vrancea sînt întruchipări simbolice ale ascendenților sanguini ai mortului, iar actele și gesturile mascaților vizează continuitatea spiței de neam[2]. Sensuri similare au fost desprinse și în teatrul de priveghi, atestat în sudul Moldovei (22, p. 613—624).

În sudul Banatului și unele zone din Ardeal exista, pînă aproape de zilele noastre, un *Joc de pomană,* pentru cei morți tineri, iar în Hunedoara ceremonialul funebru al celor tineri se încheia cu un brîu, jucat în jurul mormîntului ; melodiile făceau parte din repertoriul neocazional de dansuri al localității respective.

Verșul este o creație relativ recentă, de origine semicărturărească, ce se cîntă în Transilvania și parțial în Banat, în special de către bărbați, la înmormîntarea fetelor și flăcăilor, a tinerilor căsătoriți, dar și pentru alții, cînd solicită familiile respective. În vestul Transilvaniei se mai numește și *Hora mortului,* această denumire fiind valabilă și pentru unele cîntece rituale ce se cîntă la miezul ultimei nopți de priveghi[3]. *Verșul* se cîntă înaintea plecării spre cimitir și în fața gropii. Textele sînt create în special de către cantori, rar de către țărani ; originea semicărturărească este trădată nu numai de organizarea versurilor în strofe, uneori și cu rime încrucișate, ci și de preferința pentru melodii tonale sau preluări din cîntarea de strană a locului. În melodica versurilor se constată și influențe ale bocetului, cîntecului propriu-zis și, pe alocuri, ale romanței. Versurile, în general discutabile ca valoare în comparație cu categoriile la care ne-am referit anterior, cuprind și unele producții ce prezintă un oarecare interes artistic și documentar, atît ca poezie (în care se arată împrejurările morții, se cinstesc faptele bune ale defunctului etc.) cît și ca muzică (atunci cînd melodia este autentic populară sau se prezintă ca un rezultat al contaminării dintre genuri).

În Nereju se face în curte un foc mare, în jurul căruia flăcăii și însurățeii, îmbrăcați cu haine rele și avînd pe față măști ce reprezintă chipuri de moși, babe, bărbați, femei, mirese, urși, ursari, formează un lanț și-și aleg un șef sau staroste. Acesta strigă de cîteva ori *Omule, pomule,* iar grupul îi răspunde cu aceleași cuvinte, după care se joacă *Chiperul,* pe o melodie cîntată din fluier. După terminarea jocului, are loc un dialog între staroste și grup : — „*Cum e soarele ? — Răsare și apune. — Pămîntul ne rabdă ? — Pămîntul ne rabdă. — Cine pleacă ? — Om tînăr, om tînăr, om tînăr. — Cine-l izgonește ? — Chip, chip, chipăruș*" ; urmează din nou jocul *Chiperului,* apoi apare cel mascat în urs care, în acompaniamentul unui toboșar, joacă singur în jurul focului ; mascații continuă apoi, dansînd cîteva jocuri locale : *Muntenește, Burduiul, Ovreicuța.*

[2] Eretescu, Constantin, *Măștile de priveghi — origine, funcționalitate,* Revista de Etnografie și Folclor, tom. 13, 1968, nr. 1, București, pag. 41.

[3] Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor,* București, Editura Muzicală, 1974, pag. 56.

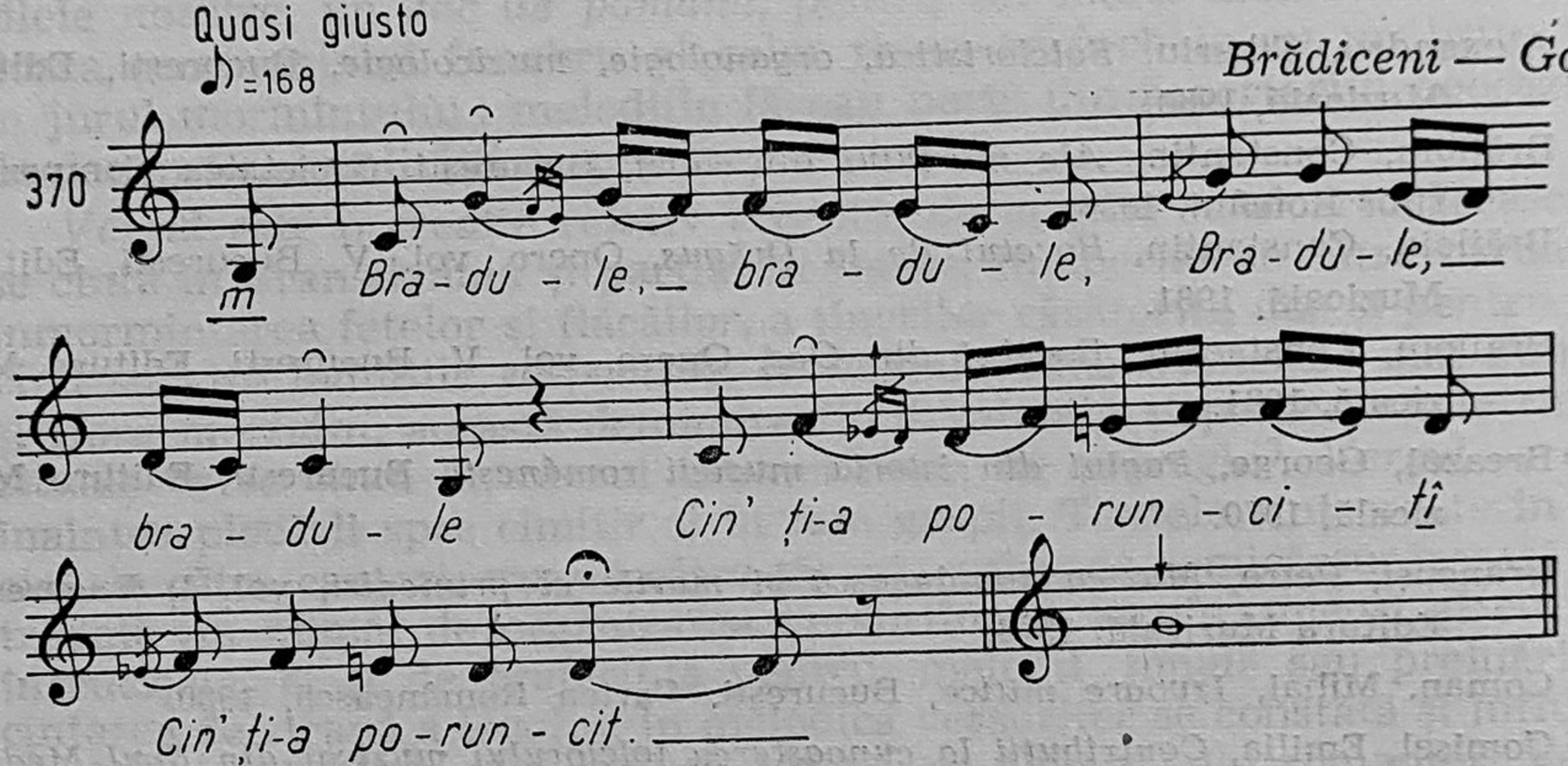
Cu toate transformările inerente, survenite mai ales în ultimul timp în sînul operei folclorice, ca urmare a unei rapide dezvoltări economice, cu consecințe în evoluția social-culturală, obiceiurile și cîntecele funebre reprezintă fondul cel mai conservativ al creației populare. Pusă în fața întrebării capitale a existenței individuale, colectivitatea tradițională face apel în continuare la străvechea datină, ca la unul din suporturile de bază pentru o permanentă evoluție. Constituind adevărate documente ale istoriei românilor, reflectînd un anumit mod de viață și relațiile dintre oameni, creațiile folclorice respective pot fi și astăzi surprinse în ținuturile folclorice, dezvăluind marea forță spirituală și artistică a poporului nostru.

Bibliografie

1. Alexandru, Tiberiu, *Folcloristică, organologie, muzicologie,* București, Editura Muzicală, 1980.
2. Brăiloiu, Constantin, *Ale mortului* din Gorj, București, Societatea Compozitorilor Români, 1936.
3. Brăiloiu, Constantin, *Bocetul de la Drăguș,* Opere, vol. V, București, Editura Muzicală, 1981.
4. Brăiloiu, Constantin, *Bocetul din Oaș,* Opere, vol. V, București, Editura Muzicală, 1981.
5. Breazul, George, *Pagini din istoria muzicii românești,* București, Editura Muzicală, 1970.
6. Brâncuși, Petre, *Muzica românească și marile ei primeniri,* vol. I, București, Editura Muzicală, 1978.
7. Coman, Mihai, *Izvoare mitice,* București, Cartea Românească, 1980.
8. Comișel, Emilia, *Contribuții la cunoașterea folclorului muzical din Evul Mediu,* (sec. IX—XVI), Mehedinți — Istorie și Cultură, Turnu-Severin, 1979
9. Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești,* vol. I, București, Editura Muzicală, 1973.
10. Gulian, C. I., *Mit și cultură,* București, Editura Politică, 1968.
11. Herserni, Traian, *Forme străvechi de cultură populară românească,* Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1977.
12. Kernbach, Victor, *Miturile esențiale,* București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.
13. Lorint, Florica, *Semnificația ceremonialului funerar al bradului în Gorj,* Revista de etnografie și folclor, tom. 13, nr. 4, București, 1968.
14. Mîrza, Traian, Szenik, Ileana, *Curs de folclor muzical,* vol. I, partea a II-a, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima", 1969.
15. Mușlea, Ion, *La mort — mariage ; une particularité du folklore balcanique,* Cercetări etnografice și de folclor, București, Editura Minerva, 1972.
16. Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești,* București, I.C.E.D., 1976.
17. Pop, Mihai ; Ruxăndoiu Pavel, *Folclor literar românesc,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
18. Popescu, Alexandru, *Elemente de continuitate geto-dace în cultura populară românească,* Revista de etnografie și folclor, București, 1980.
19. Sulițeanu, Ghizela, *Cîntecele ceremoniale „de zori" în folclorul românesc,* Revista de etnografie și folclor, tom. 21, nr. 1, București, 1976.

20. Szenik, Ileana, *Melodiile ritualului de înmormîntare din ținutul Năsăudului,* în Lucrări de muzicologie, vol. V, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima", 1969.
21. Tomescu, Vasile, *Musica daco-romana,* București, Editura Muzicală, 1978.
22. Vulcănescu, Romulus, *Gogiu* — un spectacol funerar, Revista de etnografie și folclor, tom. 10, nr. 6, București, 1965.
23. Vulcănescu, Romulus, *Coloana cerului,* București, Editura Academiei, 1972.

BRADU'

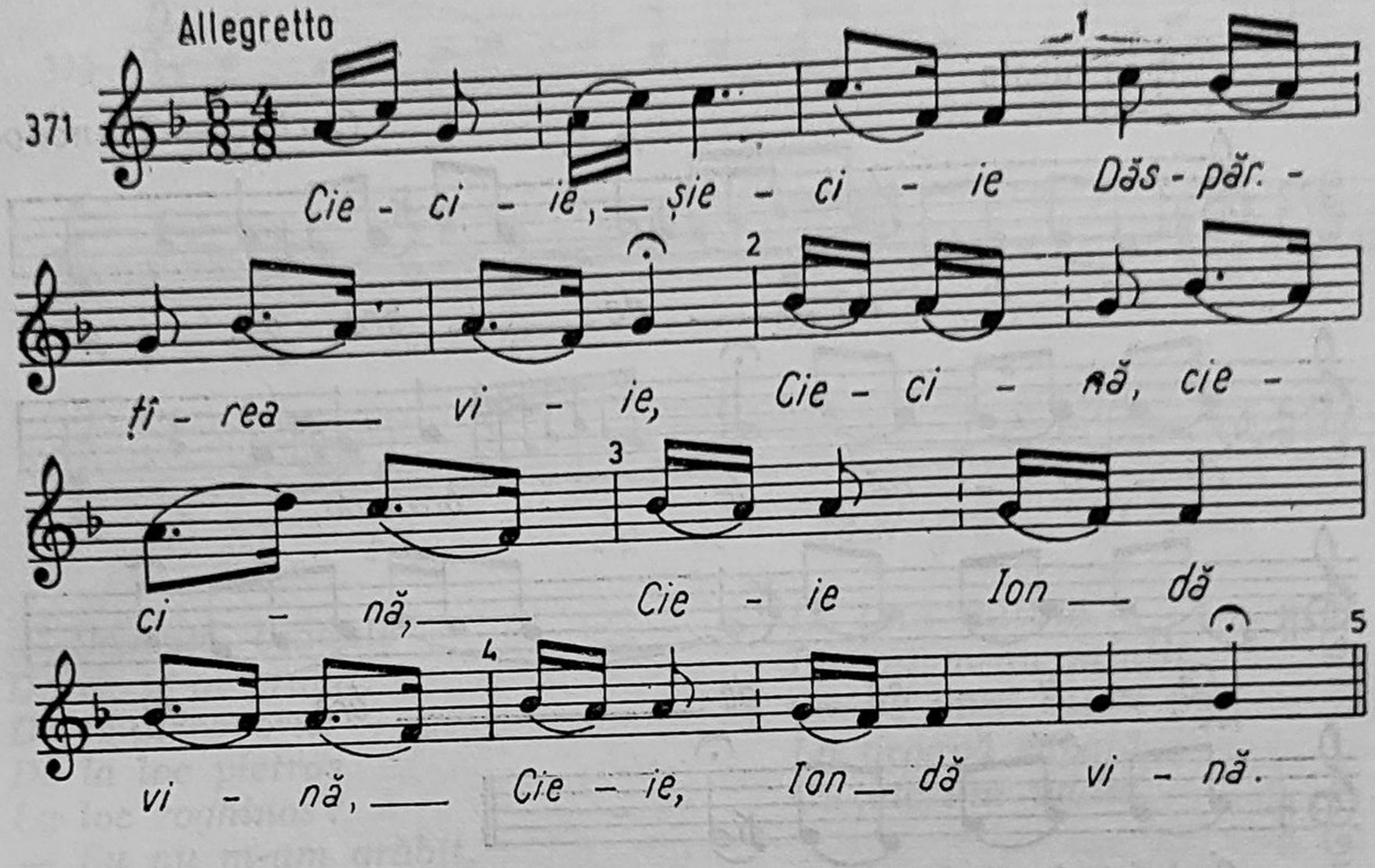


— Bradule, bradule,
Cin' ți-a poruncit
De mi-ai coborît
De la loc pietros
La loc mlăștinos ?
— Ieri de dimineață,
Pe la loc de ceață,
La mine-or venit
Doi oameni din sat
Cu capu' legat,
Cu părul lăsat,
Cu verde la brîu.
Jos a-ngenunchiat,
Pe min' m-or tăiat,
Și-or zis că mă pune
Strașie la casă
Să mă șindrilească ;
Și-or zis că mă pune
Tălpoaie la casă
Să văd și mireasă ;
Eu am văzut bine
De la doborît
Că ei m-or mințit.
Că pe min' m-or luat
Cu vîrfu' la vale
De mai mare jale,
Tot din văi, în văi
Pîn' brazi mărunței,
Tot din munți în munți
Prin brădui mărunți.
Pe min' m-or adus
La cap de mormînt,
Umbrită la față,
Soțior la brață,
Ploaia să mă ploaie,
Cetina să moaie,
Vîntu' să mă bată,
Cetina să-mi cadă

(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

LA SULIȚĂ

Girbovăț — Valea Almăjului



Cieciie, șieciie
Dăspărțîrea viie,

Ciecină, ciecină,
Cie ie Ion dă vină
Dă-l iai dă la șină?
Sicină, dîm brazdî
Șie-l dăspart de frați,
Dă frați, dă surori,
Dă grăgini cu flori
Dă mumă, dă tată
Șî dă lumea toată.
Audz, Ioani — audz
Rău ai fost ursît,
Cînd ci-ai bociedzat,
Atunși bradu-o dat,
Tu cîn' ce-ai născut,
Bradu' s-o făcut.
Sus pră vărul său
I-scris numili rău.
Vriemia ni-o venit,
Tu mi-ai împlinit.
Acu mierji acas'
La a tie nievastă
Să cie baji în casă,
Nu ci-a supăra,
Tu nu mierji cu ia.

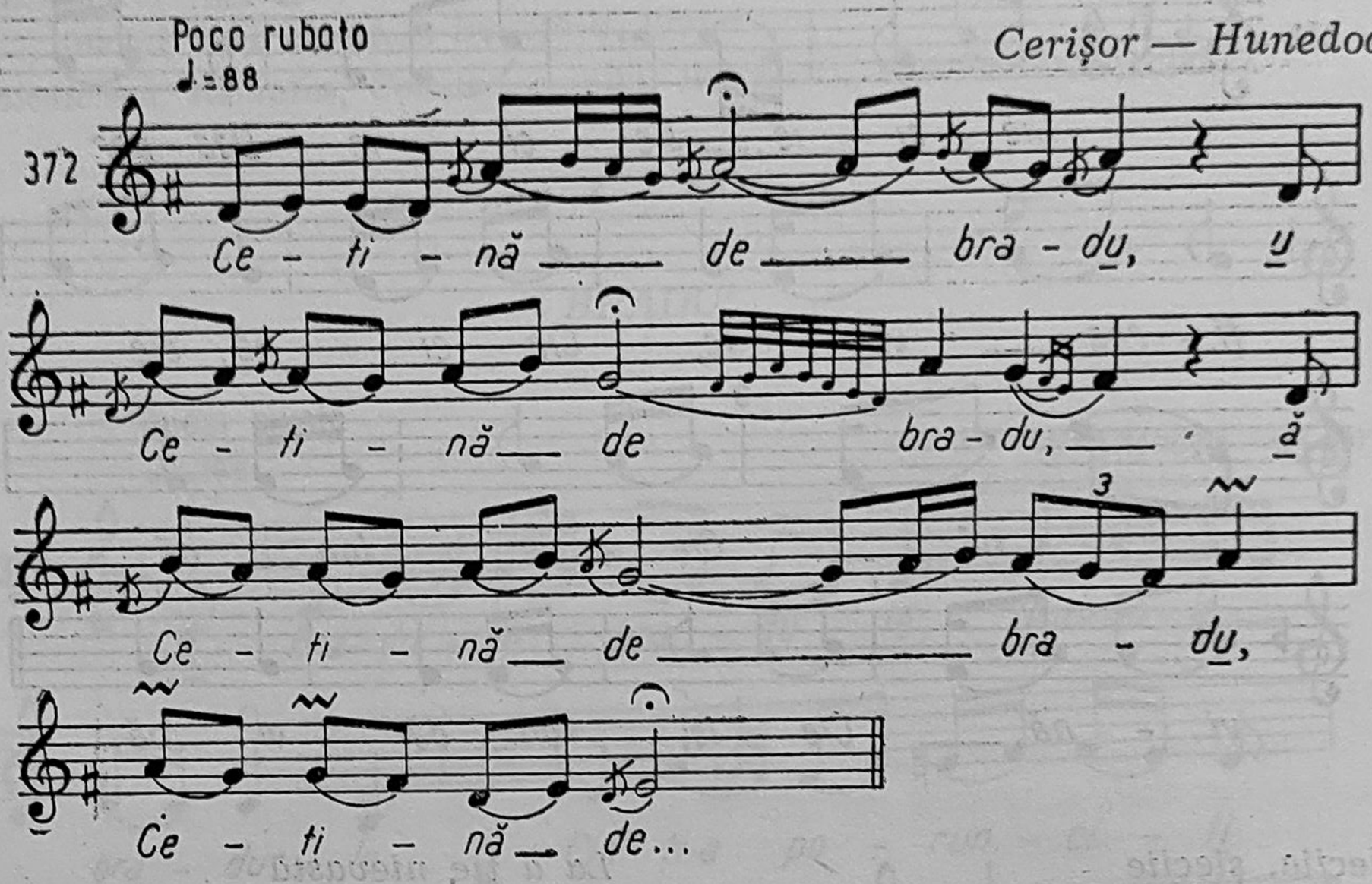
Ia mierjie-n pămînt,
Tu rămîni la vînt,
Tu ugieșci la soarie
Și ia la-nchisoarie.

Să mierji iut' cît poț
L-a tău soț,
Că ci-asciapt-acasă,
Cie punie la masă.
Dar nișî gînd să-ț fiie,
Că nu mierji cu iel,
Iel mierje-n pămînt,
Tu rămîni la vînt.
Tu rămîni la soarie,
Și iel la-nchisoarie.
Nume îl umbriesci
Pănă cie zdrobieșci.

(Nicolae Ursu, *Cîntece și jocuri populare românești din Valea Almajului*, București, Editura Muzicală, 1958, ex. 216).

1980).

CETINĂ DE BRAD

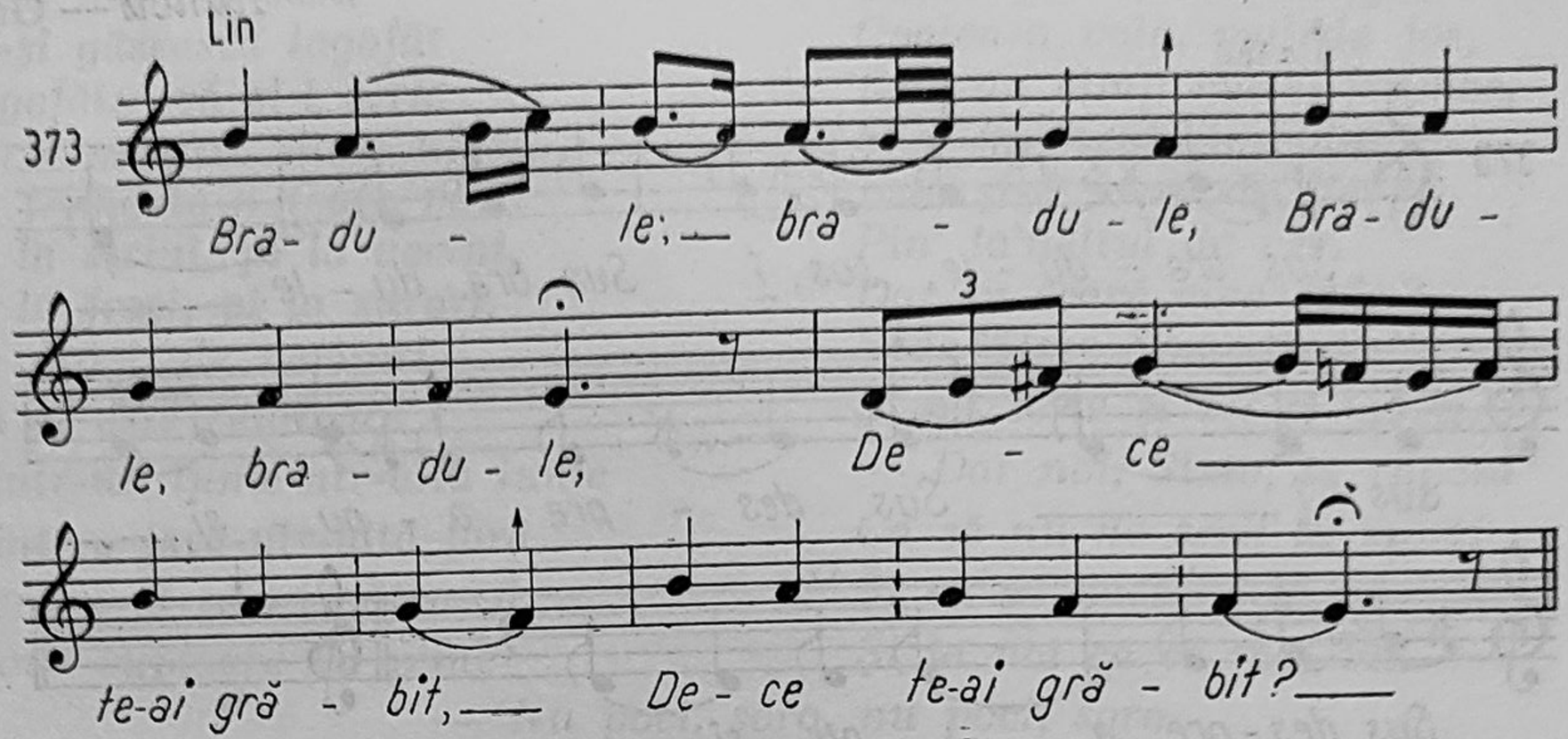


— Cetină de brad,
Din codru-ai plecat,
Din izvoare reci
La-acest' pietre seci!
Ce ți-au noblicit
Aici că-ai venit?
— Eu n-aș fi venit,
Numai mi-am avut
Un frate jurat
Și el și-a mînat
Doi voinici din sat
Cu două topoare
Jos să mă doboare.
Dacă le plăcea
De cetine mea,
Jos mă dobora.
Și cu mine-o luară
Pe-o rare cărare,
Prin sădiș la vale,
Pe-o poiană mare,
Pe-o rază de soare;
Cu mine' se-abătură
La albă strînsură.
Chișchineu rotat,
Rău te-a blestemat
Grecul de te-a dat!

(Emilia Comișel, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, București, Editura Muzicală, 1964, ex. 40).

CÎNTECUL BRADULUI

Sebeșel — Alba



— Bradule, bradule
De ce te-ai grăbit,
De te-ai coborît,
De la loc pietros
La loc roghinos?
— Eu nu m-am grăbit,
După mine-au vint
Patru feciori juni,
Cu topoare-n mîini.

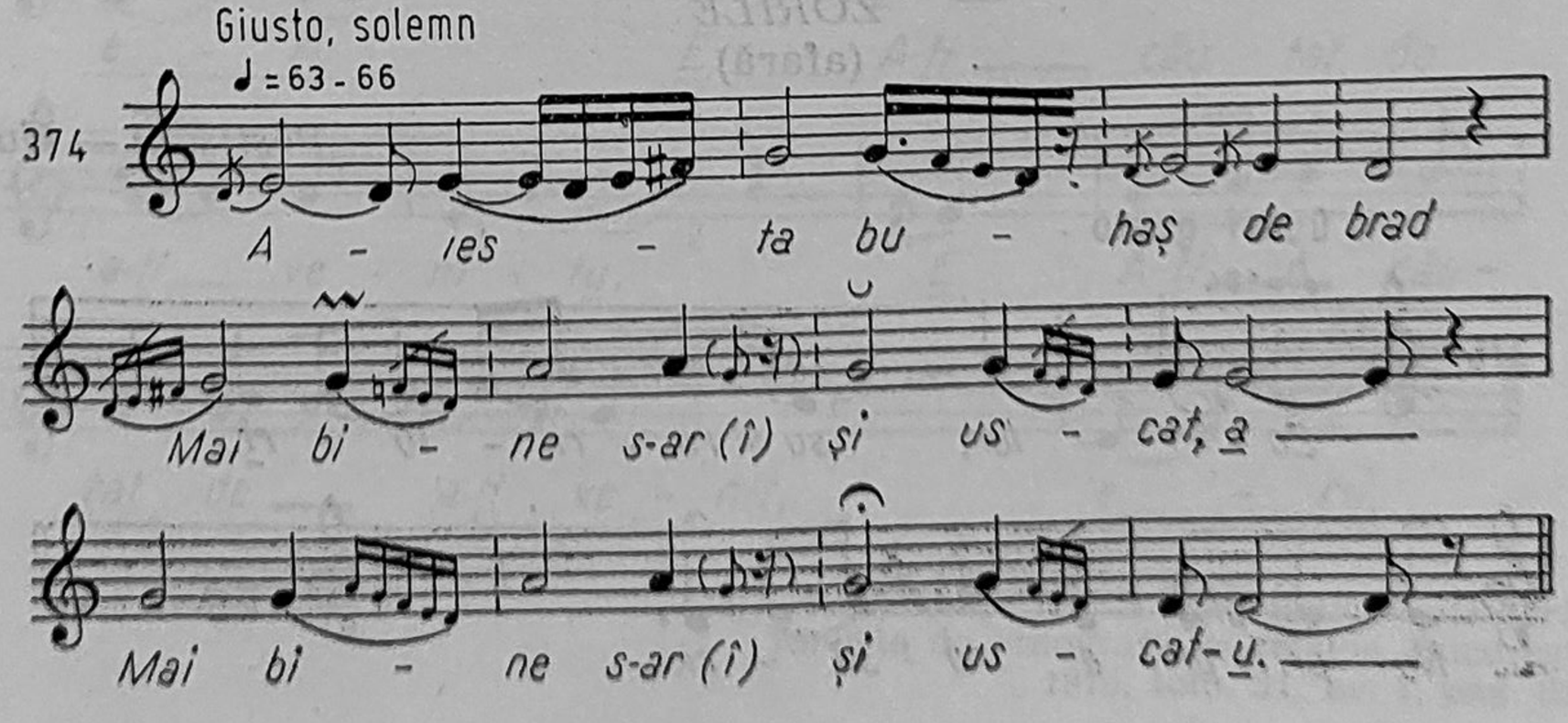
De jos m-au tăiat
De vîrf m-am plecat.
Către mine-au zis
Că pe min' m-or pune
La fund de grădină,
La lină fîntînă.
Dar ei m-au mințit,
Că pe min' m-au pus
La groapă săpată
Cu lacrimi udată.

— Bradule, bradule
Nu te supăra
Căci (cutare) îmi are
Surori cu durere,
Veri și verișoare
Și ei te-or cînta
Și te-or lăcrăma
De nu te-i usca.

(Ilarion Cocișiu, *Cîntece populare românești*, București, Editura Muzicală, 1960, ex. 21).

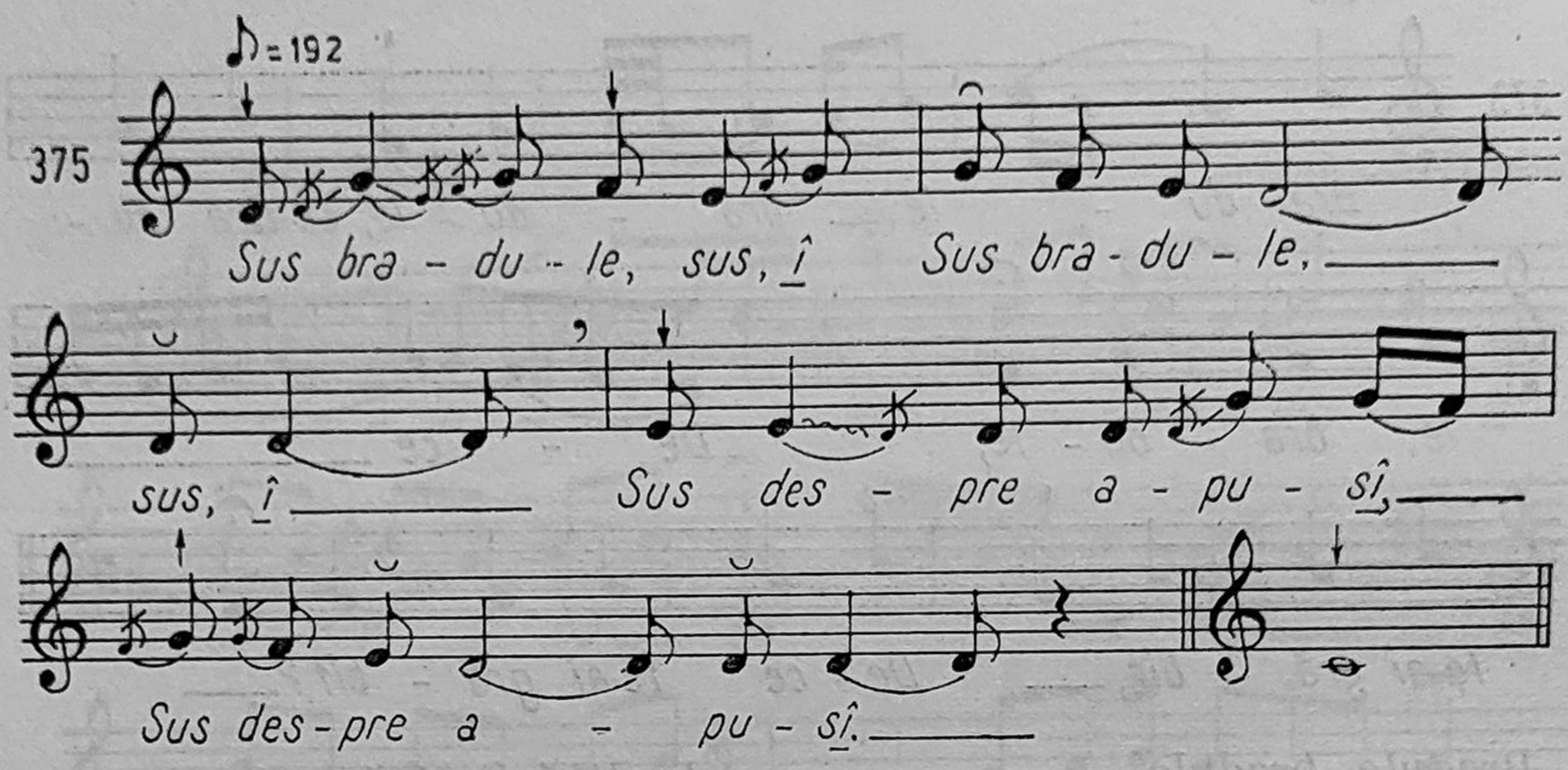
CÎNTECUL BUHAȘULUI

Sîngeorz Băi — Năsăud



SUS, BRADULE, SUS
(Ridicatu' bradului)

Runcu — Gorj

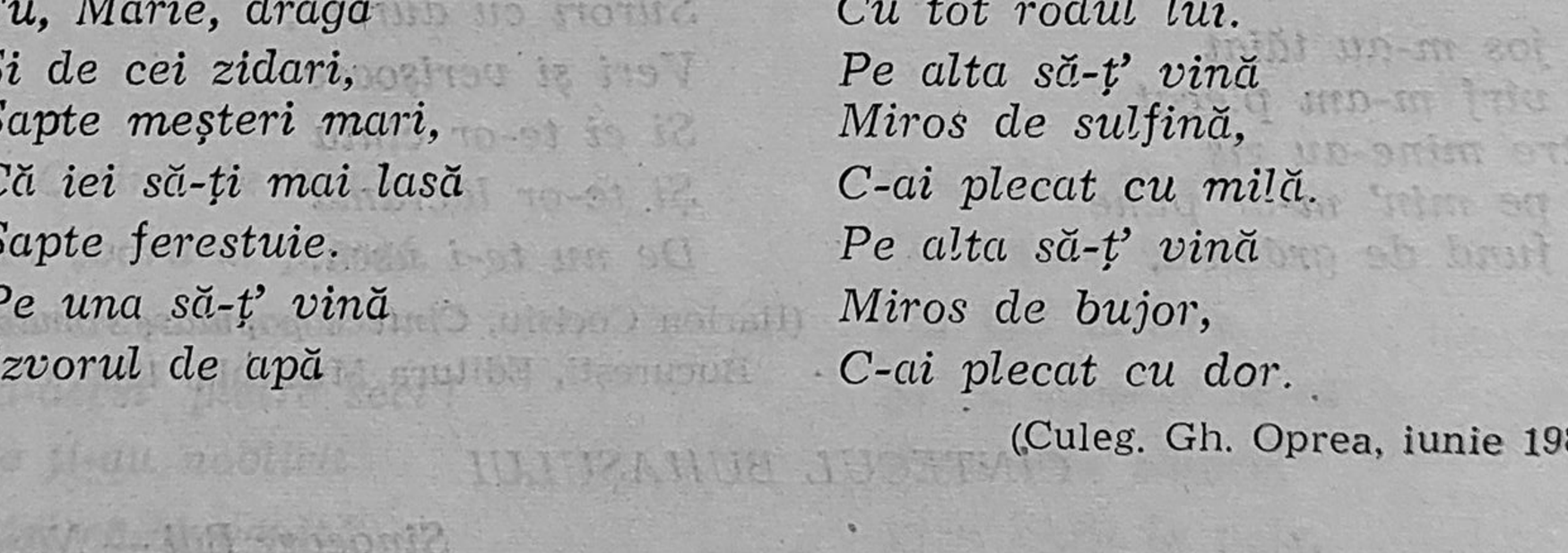


Sus, bradule, sus!
Sus despre apus,
Că di la apus
Greu nor s-a pus,
Nu-i nor de piatră,
Pe braţă lăsată,
Roagă-mi-te, roagă
Tu, Mărie, dragă
Şi de cei zidari,
Şapte meşteri mari,
Că iei să-ţi mai lasă
Şapte ferestuie.
Pe una să-ţ' vină
Izvorul de apă
Să te răcoreşti
Să nu putrezeşti.
Pe alta să-ţi vină
Buciumul de vie
Cu tot rodul lui.
Pe alta să-ţ vină
Spicu' grîului
Cu tot rodul lui.
Pe alta să-ţ' vină
Miros de sulfină,
C-ai plecat cu milă.
Pe alta să-ţ' vină
Miros de bujor,
C-ai plecat cu dor.

(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

ZORILE
(afară)

Peştişani — Gorj

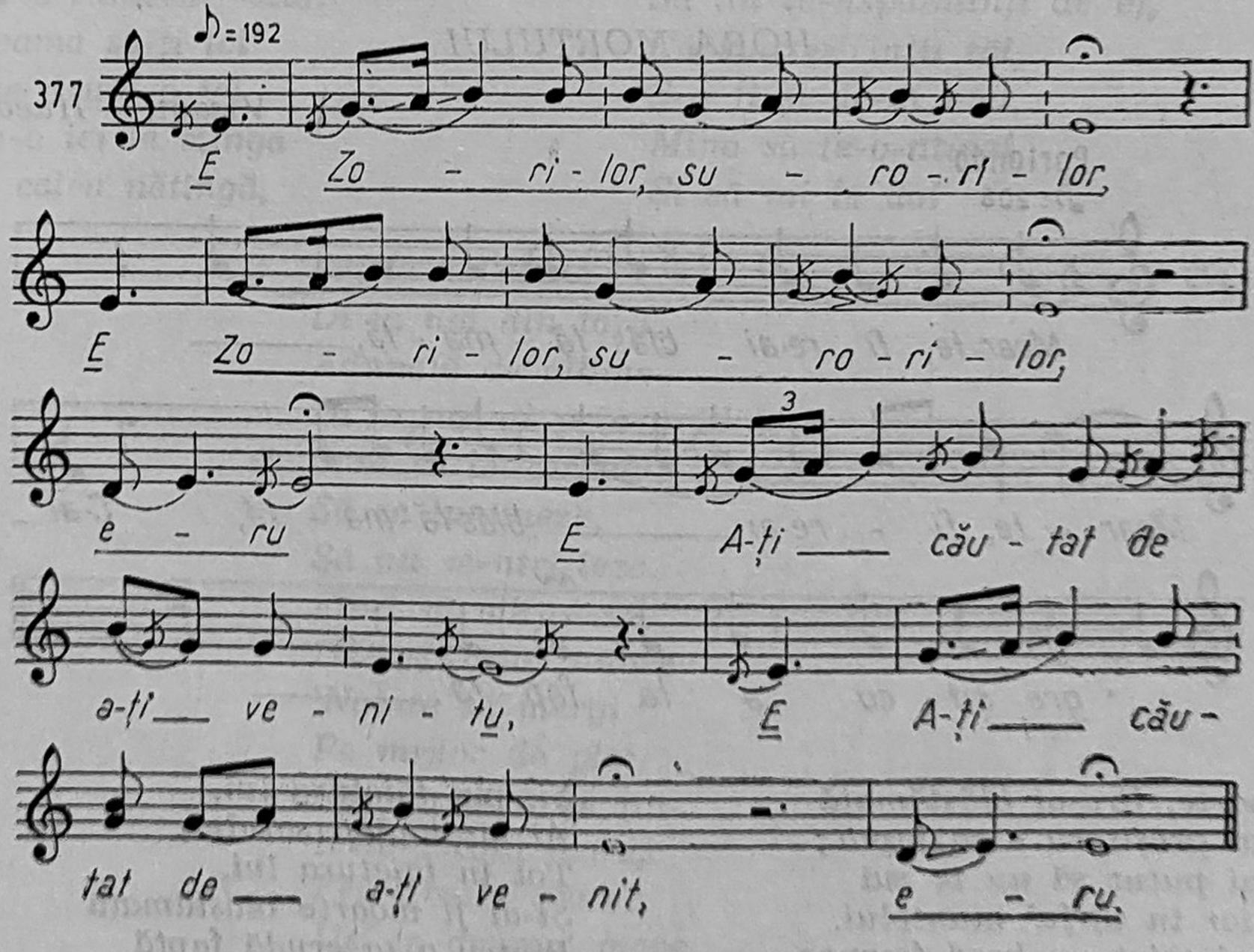


Zorilor, surorilor
Nu pripi' a răsări,
Până vie s-o găsi,
Să-şi găsească logofăt
Logofătu' să şi-l scrie
Carte neagră, slove verzi,
Să trimeată-n toate părţi
Pi la strini, pi la vecini,
Pi la fraţi, pi la surori,
La dragii de verişori;
Că el este călătoare
Dintr-un lume-ntr-altă lume
Dintr-o ţară-ntr-altă ţară.
Pentru el ca să gătească
Nouă cuptoare de pîine
Şi cu nouă buţi de vin
Pentru el, ca să-i ajungă,
Toate alea-n cale lungă.
Coalea-n vale, mai de jos,
Este-un cîmp mare, frumos,
Şi-n mijlocu' cîmpului
Este şi-o scară de fier
Pîn' la'naltul de cer.
Dar în scară cine şede?
Şede Sima Somodiva
Şi-mi scrie şi vii şi morţi.
— Dar noi, Simo, te rugăm
Ca să nu ne scrii la morţi
Şi ca să ne scrii la vii
Şi la noi ca să mai vii.
— Nu poci, soro, nu poci, soro
Căci condeiul mi-l l-am frînt.
Răvaşul mi l-am pierdut.

(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

ZORILOR, SURORILOR

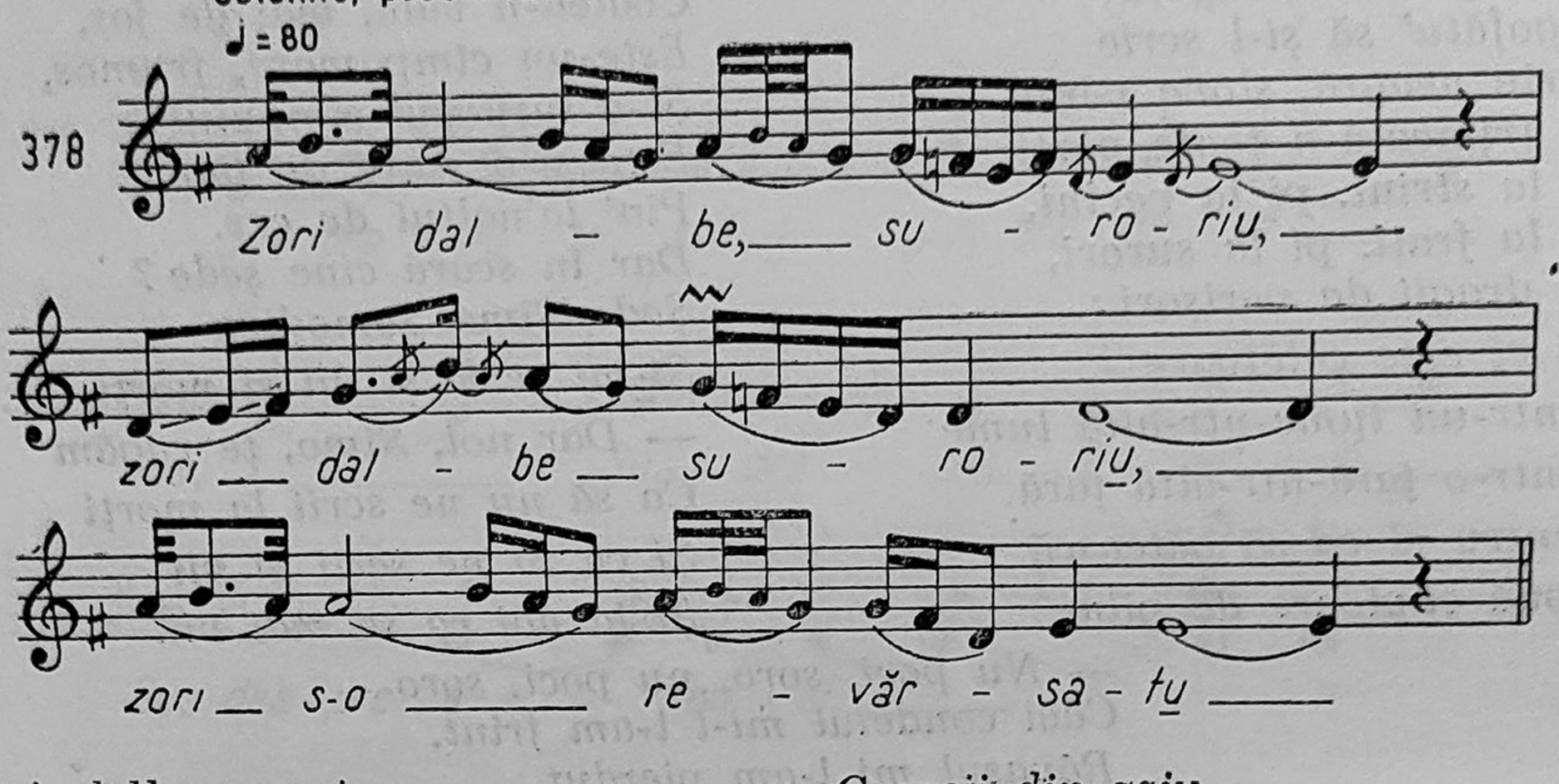
Borlovenii Vechi — Caraş-Severin



(G. Sulițeanu, *Cîntece ceremoniale „de zori"* Revista de etnografie și folclor, București 1976, tom. 21, nr. 1, pag. 85).

ZORILE

Clopotiva — Haţeg

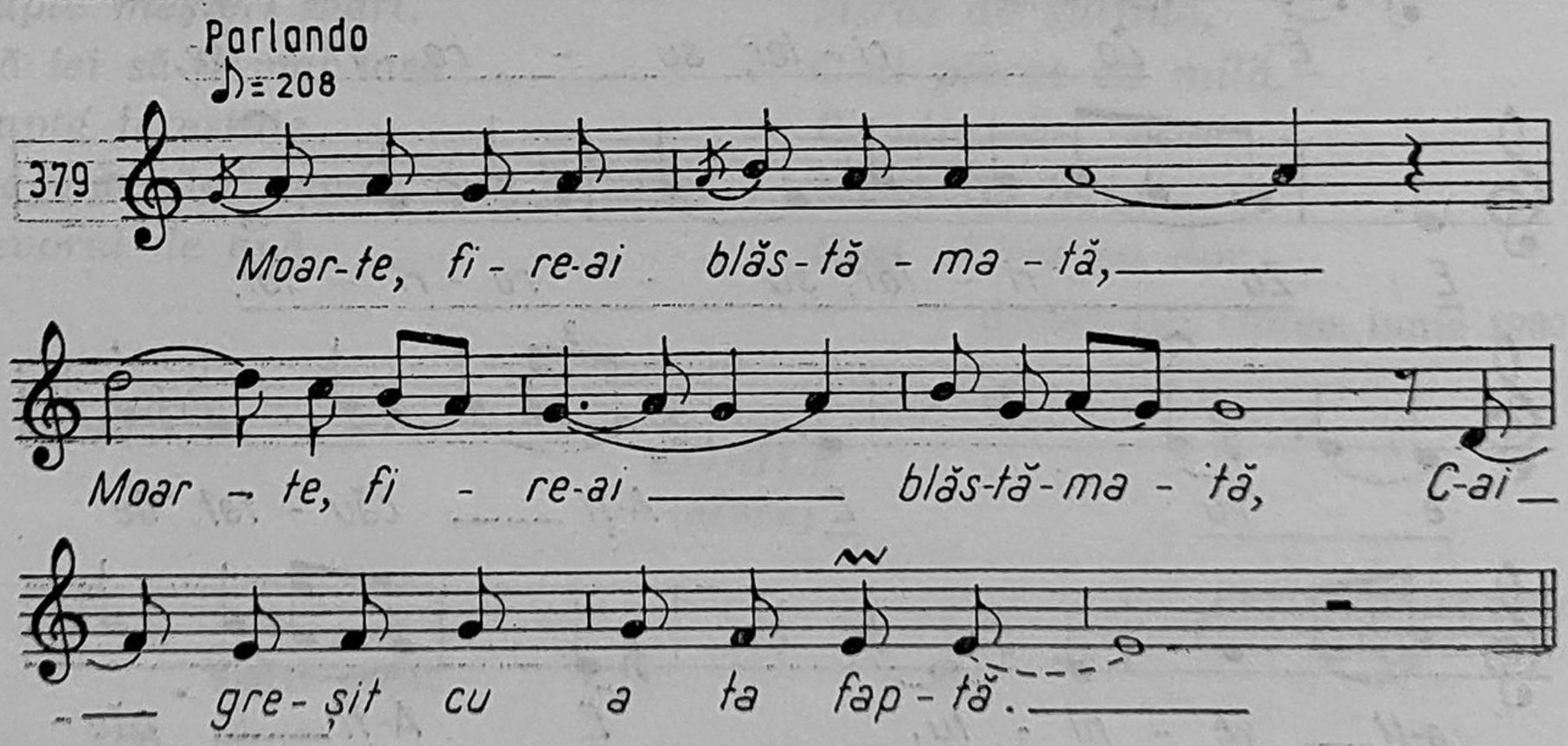


Zori, dalbe suroriu,
Zori s-o revărsatu,
Cocoşii-or cîntatu,
Cocoşii din zaiu
Din poartă de raiu,
Cîntă-mi-ş mai cîntă.

(Traian Mîrza, Ileana Szenik, *Curs de folclor muzical*, partea a II-a, Conservatorul „Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1969, pag. 172, ex. 9).

HORA MORTULUI

Vişagu — Huedin



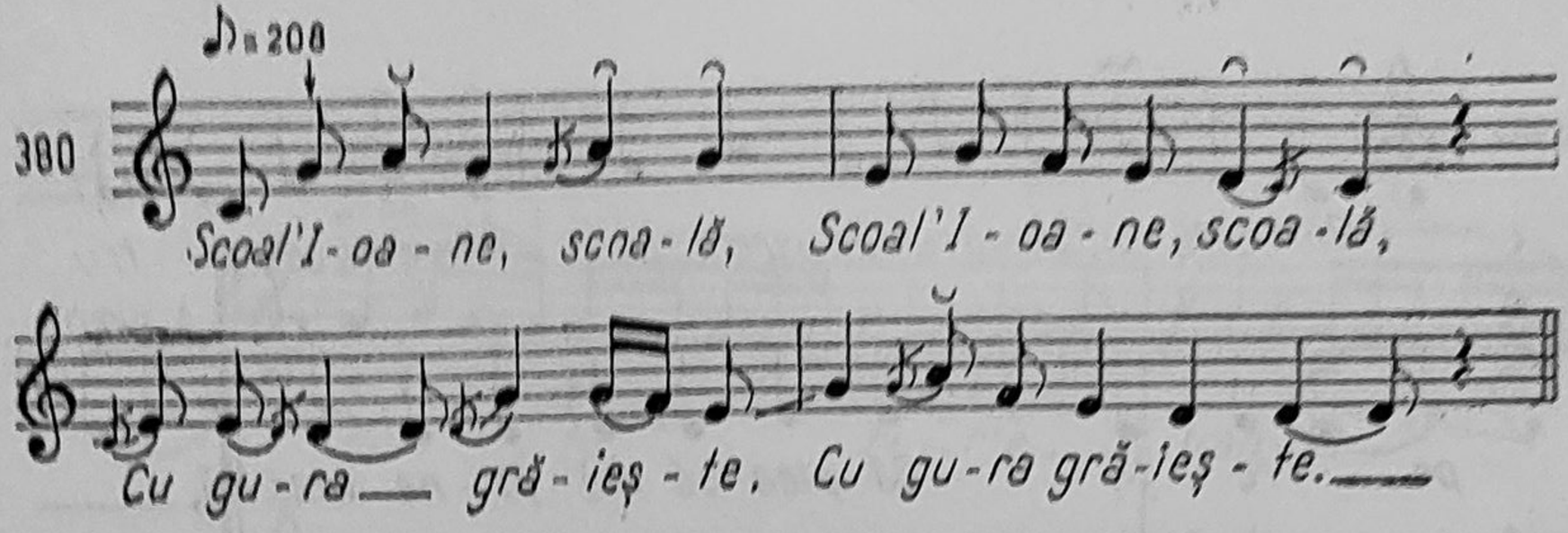
Moarte, fire-ai blăstămată
C-ai greşit cu a ta faptă;
C-ai putut să nu te sui
Chiar în vîrfu' muntelui.
Şi-ai tăiat un brad frumos,
Şi, pîn tăietura lui,
Ai lăsat gînd satului,
Tot în tăietura lui,
Şi-ai fi moarte blăstămată
Pîntru a ta crudă faptă.

(Traian Mîrza ş.a., *Folclor muzical din zona Huedin*, Cluj-Napoca, 1978, ex. 79).

SCOAL', IOANE, SCOALĂ

(înainte de plecarea cortegiului)

Peştişani — Gorj

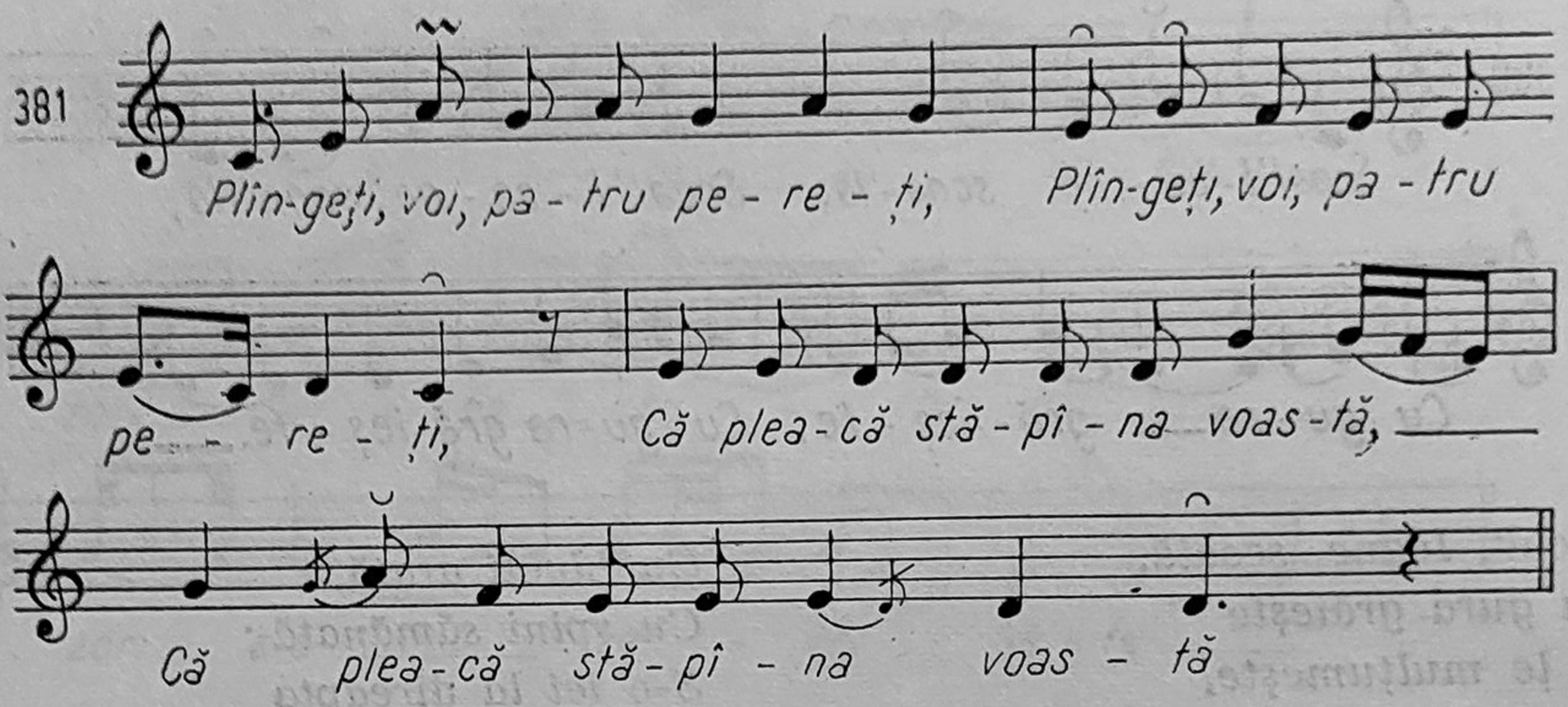


Scoal', Ioane, scoală,
Cu gura grăieşte
Şi le mulţumeşte,
Cui o făcut bine
De-o venit la tine.
Şi noi am venit,
Cînd am auzit
(Că) te-ai călătorit
Dintr-o ţară-ntr-alta,
Dintr-o lume-ntr-alta.
Şi seama să-ţi iei
Pe ce drum o iei,
Să n-o iei la stînga
Că-i calea nătîngă,
Cu bivoli arată,
Cu spini sămănată;
S-o iei la direapta
Că-i calea curată,
Cu boii arată,
Cu grîu sămănată.
'Nainte să mergi,
Iară ţi-or ieşire
Pîlc de golumbei,
Să nu te-nspăimînţi de ei,
Că sînt părinţii tăi,
Ş-o fi şi de-ai mei,
Mîna să le-o-ntinzi
Şi să mi le dai
Făclie de ceară
Di la noi din ţară,
Adunată de albine
Di la noi di prin grădine,
Sara să le-aprindă,
Să se lumineze,
Să nu se-ntristeze,
Flori să miroseze
De-acas' s-or uitare
'Nainte să mergi
Pe mijloc de plai,
Că-i drumu' de rai.
Ieste-o casă mare,
Ferestre la soare,
Uşi în drumu' mare.
La poartă e scris:
Raiu' s-o deschis.

PLÎNGEȚI, VOI, PATRU PEREȚI

(cînd pleacă)

Peștișani — Gorj



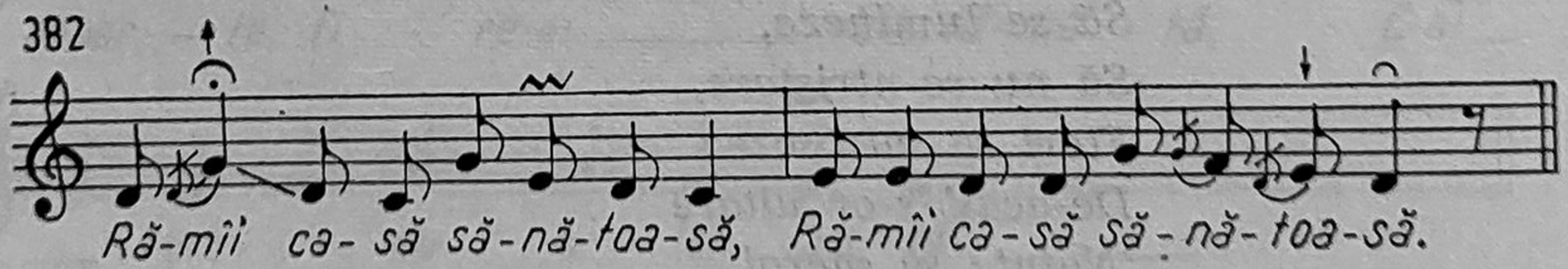
Plîngeți, voi, patru pereți
Că pleacă stăpîna voastră,
Pe care v-o stăpînit
Și pe care v-o-ncălzit,
Pe care v-o măturat,
Pe care v-o scuturat.

(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

RĂMÎI CASĂ SĂNĂTOASĂ

(pe drum)

Peștișani — Gorj



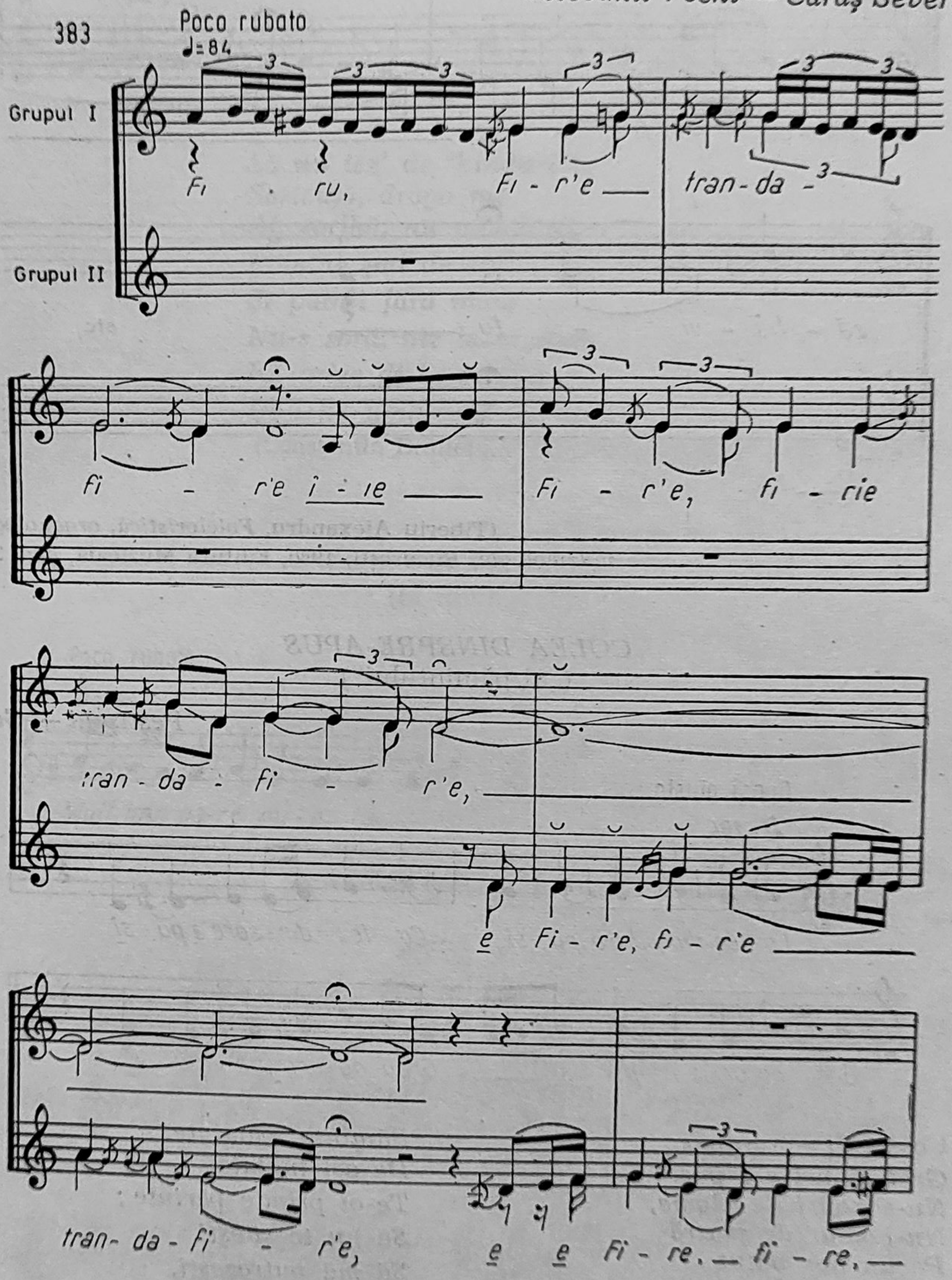
Rămîi casă sănătoasă
Că am alta mai frumoasă.
Eu la tin' n-oi mai veni,
Pîn-o face jugu' mugur
Și tînjala lăstar verde,
Atuncea, și nici atuncea.

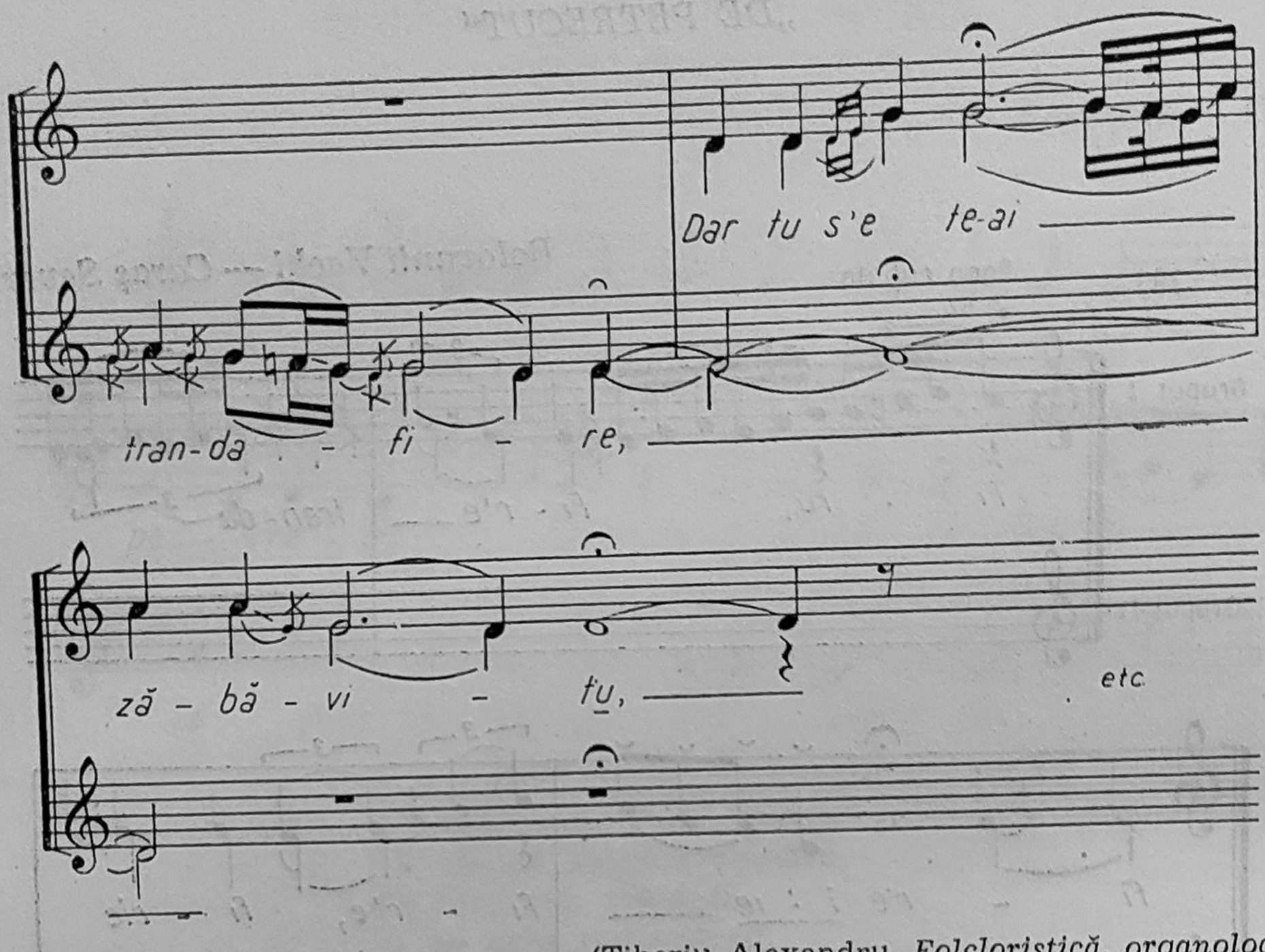
(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

„DE PETRECUT"

Rolovanii Vechi — Caraş Severin

383 Poco rubato ♩=84

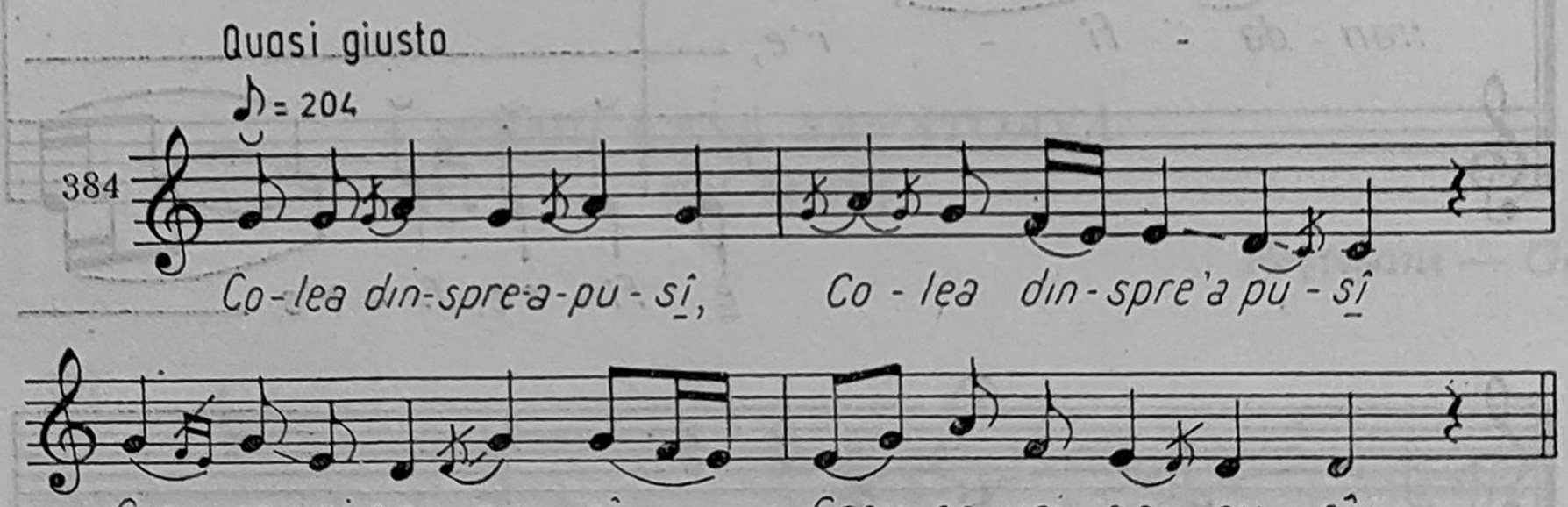




(Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, București, 1980, Editura Muzicală, pag. 33).

COLEA DINSPRE-APUS
(„al pământului")

Peștișani — Gorj



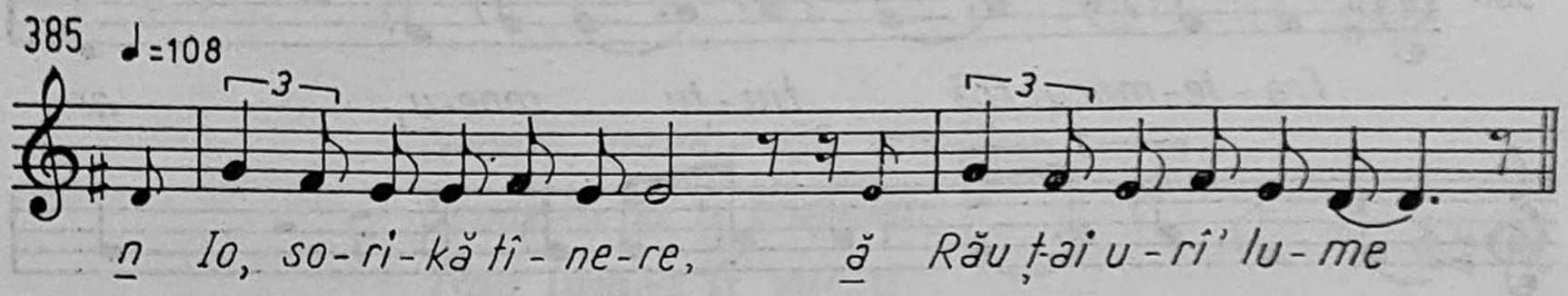
Colea, dinspre-apus,
Greu nouri s-a pus.
Nu-s nouri de ploaie,
Nu-i nour de piatră
Pe un nor bătut
Rea jale-a făcut,
Pe un nor umblat
Rea jale-a lăsat.

Pământe, pământe,
De azi înainte
Te-oi prinde părinte;
Să nu te sileşti
Să mă putrezeşti,
Să nu te laşi greu
Pe trupşoru' meu.

(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

BOCET

Negrești — Oaș

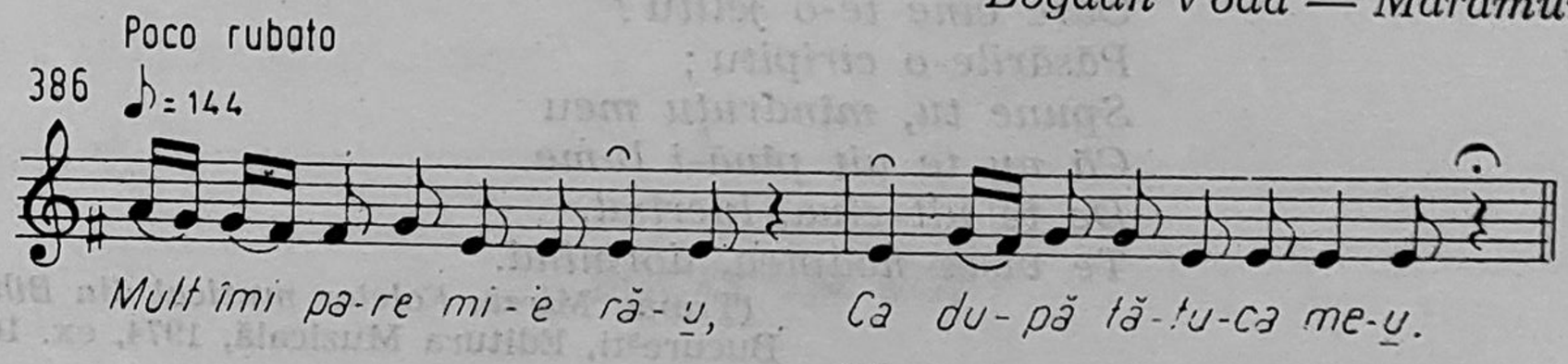


Să nu iez' de 'kindu-i ie
Soricuță, draga me.
Ai, sorikă, nu mei bin',
Rămîne pui de tin'
Și puinți fără mam'
Nu-s soră, niz la o samă,
Kă grize di la streiin
Da-i ka umbra ce de spin.

(Constantin Brăiloiu, *Opere, vol. V*, Editura Muzicală, 1981).

BOCET
(la unchi)

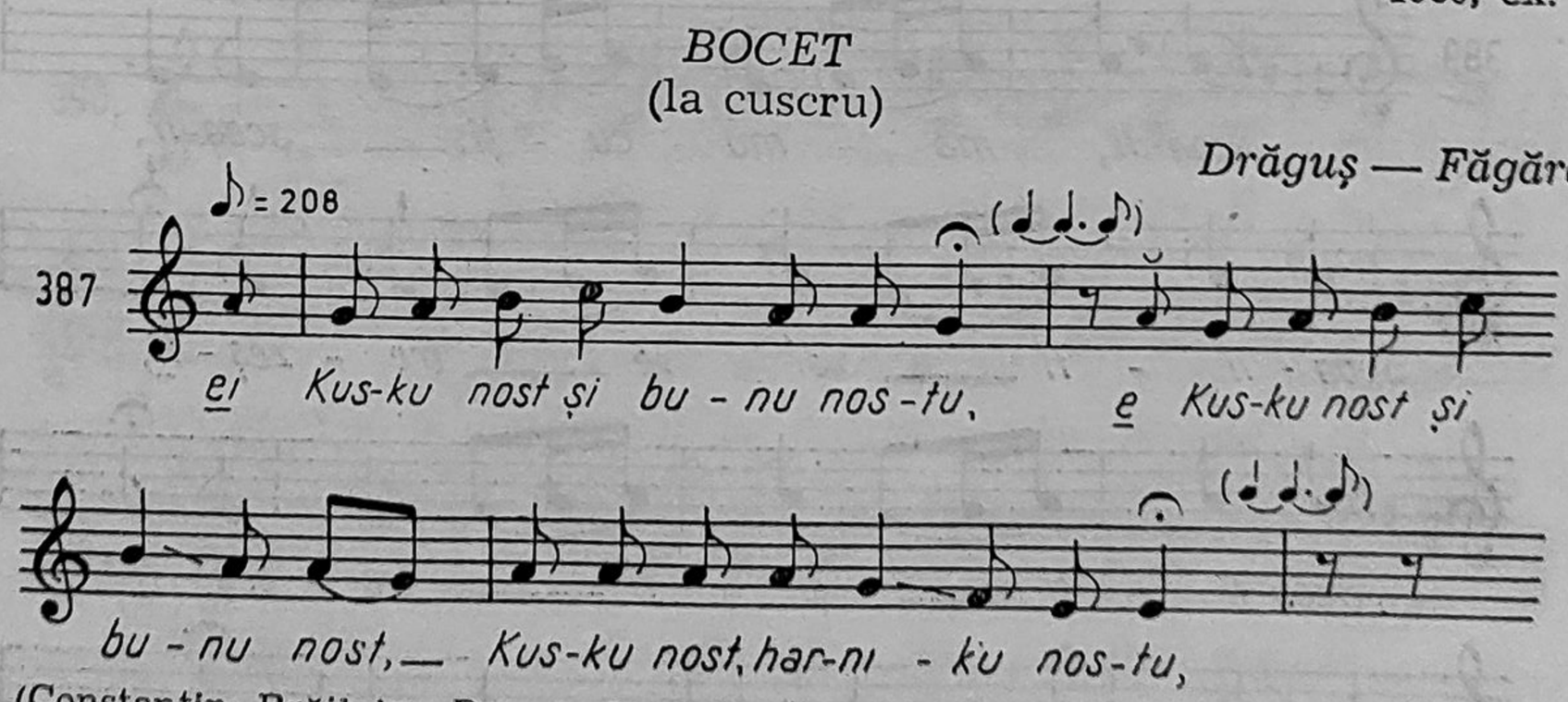
Bogdan Vodă — Maramureș



(Gheorghe Oprea, *100 melodii populare*, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1980, ex. 26

BOCET
(la cuscru)

Drăguș — Făgăraș



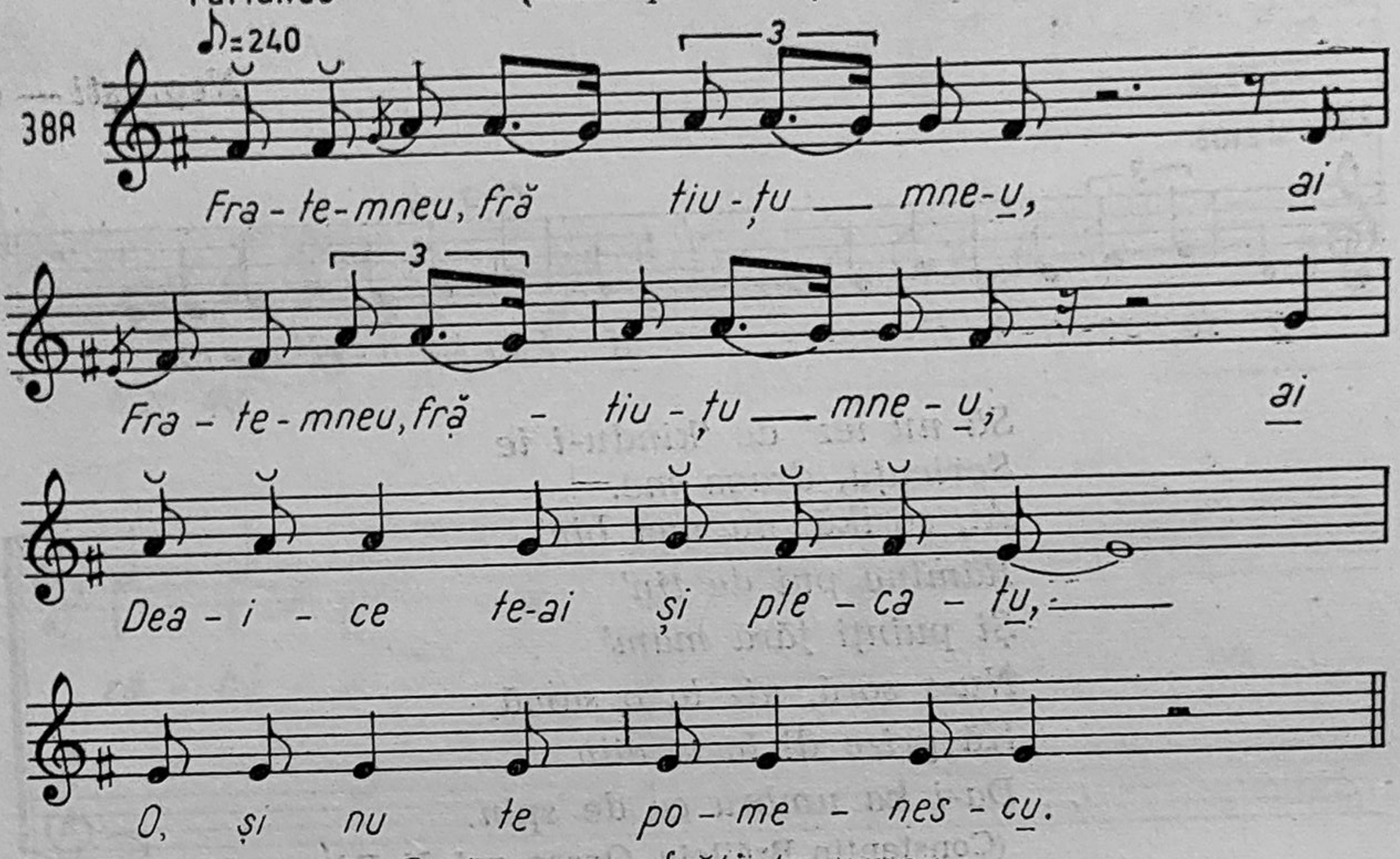
(Constantin Brăiloiu, *Despre bocetul de la Drăguș*, Opere, vol. V, București, Editura Muzicală, 1981, pag. 155).

1980).

VAIET LA FRATE

(mort pe front)

Vintesc — Bihor

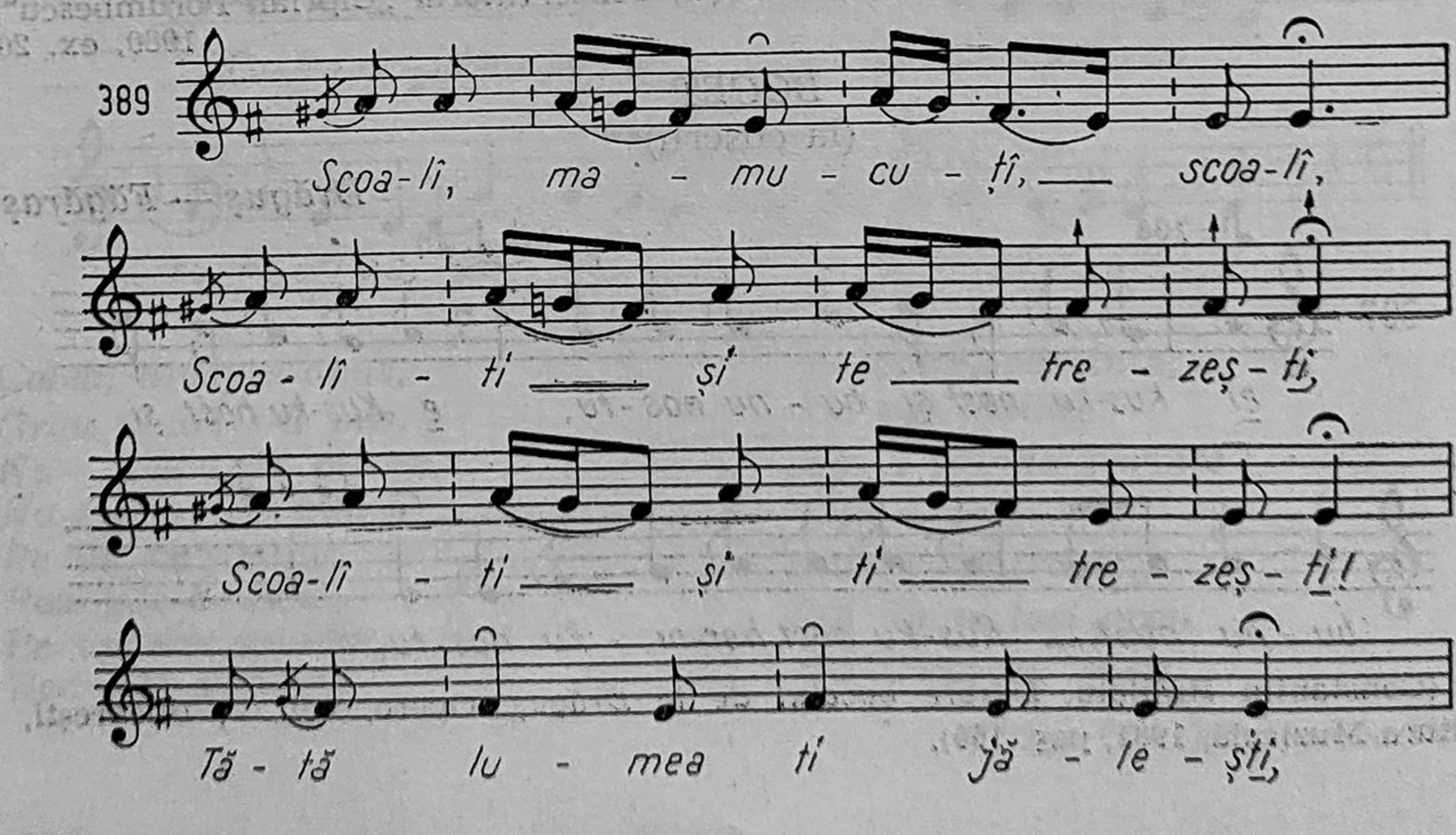


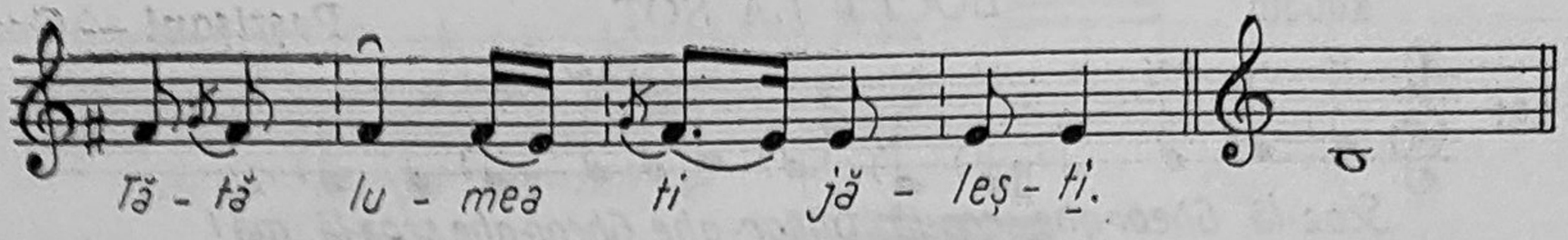
Frate-mneu, frătiuțu mneu
Ai, d-aice te-ai și plecatu
O, și nu te pomenescu.
Nu știi, popă te-o-ngropatu,
Ori ciorile te-o mîncatu
Scumpu' meu, frătiuțu meu.
Oare cine te-o jelitu ?
Păsările-o ciripitu ;
Spune tu, mîndruțu meu
Că nu te uit pînă-i lume.
De te uit ziua, lucrînd,
Te visez noaptea, dormind.

(Traian Mîrza, *Folclor muzical din Bihor*, București, Editura Muzicală, 1974, ex. 165).

BOCET (la mamă)

Bilca — Bucovina



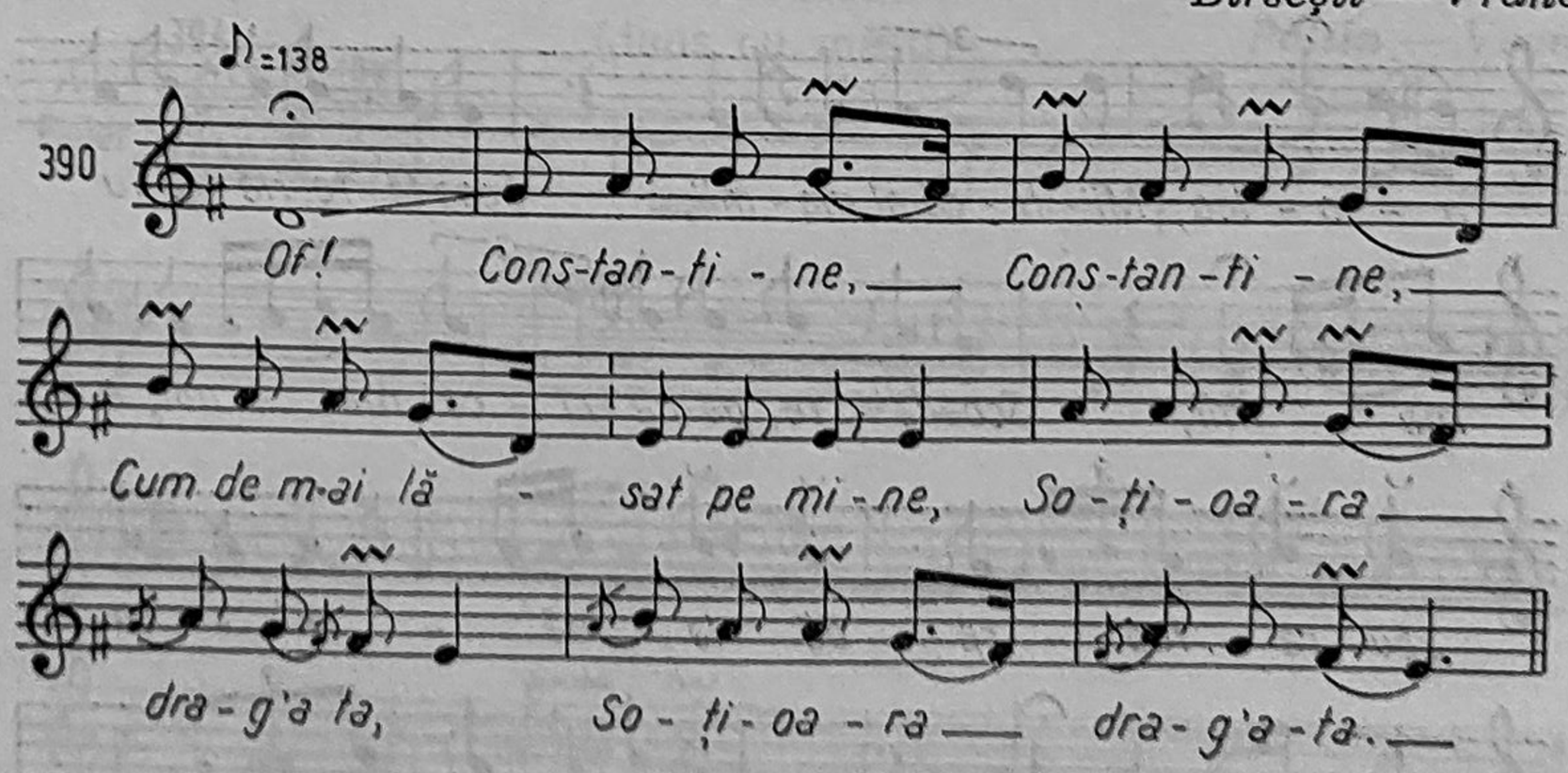


Scoală, mamucuți, scoală,
Scoali-ti și ti trezești,
Tătă lumea ti jălești,
Da' io ti jălesc mai tari
C-ai fost mamucuți mari.
Da șini te-o sfătuitu
Pe iesta drum d'-ei pornitu ?

(Gheorghe Oprea, *100 melodii populare*, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1980, ex. 27).

BOCET LA SOȚ

Bîrsești — Vrancea

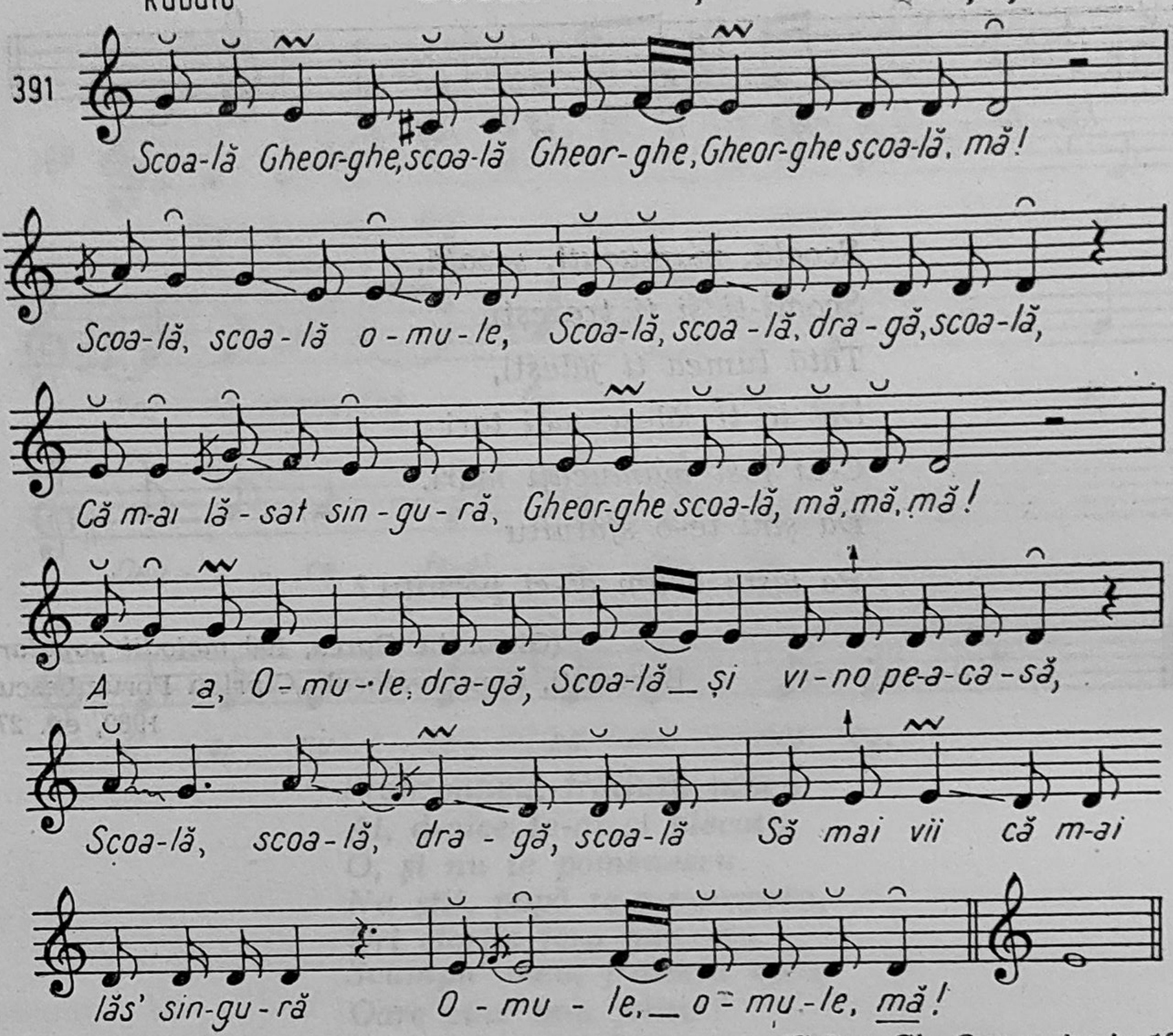


(Gheorghe Oprea, *100 melodii populare*, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", ex. 28).

BOCET LA SOȚ — *Peștișani — Gorj*

Rubato

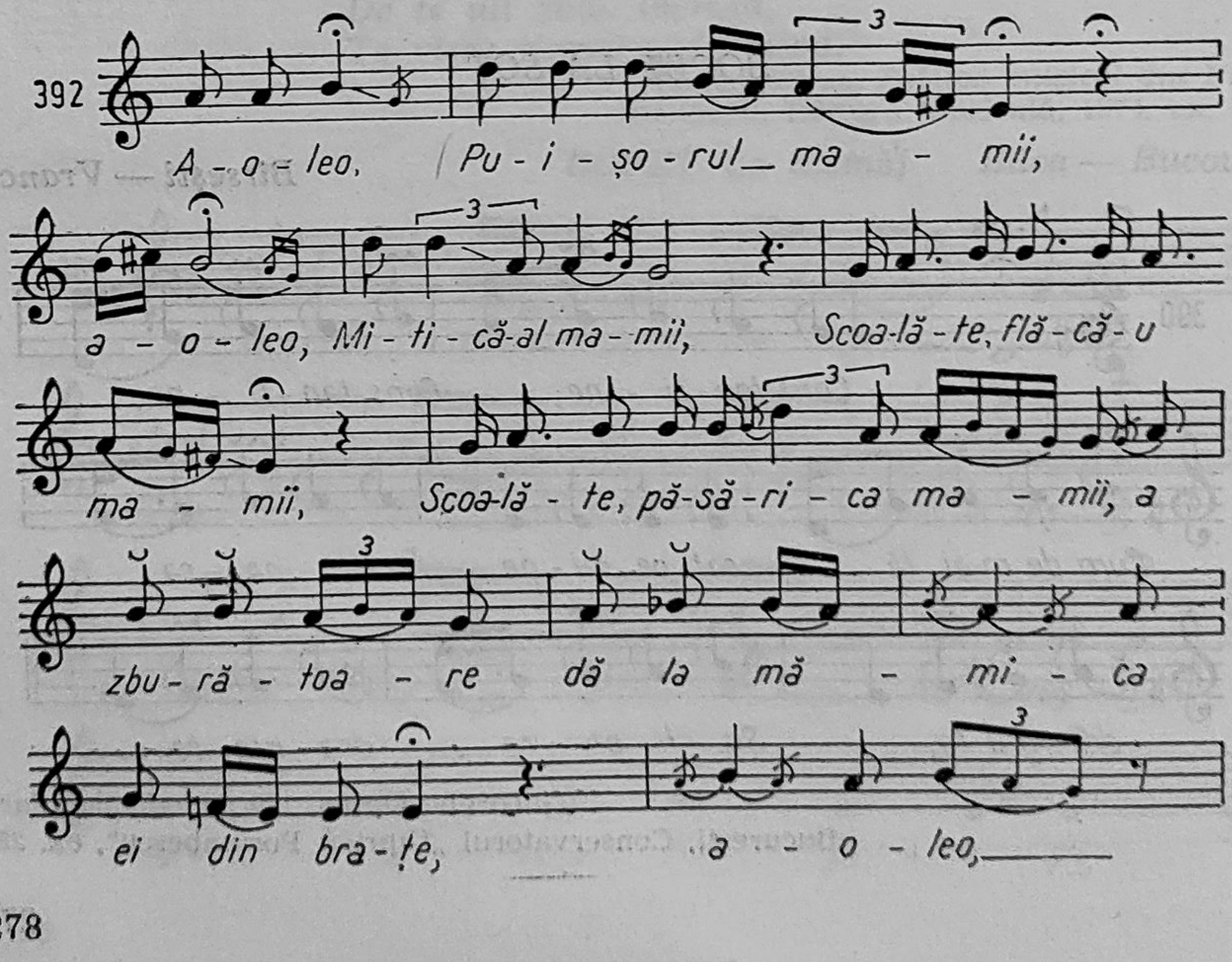
391

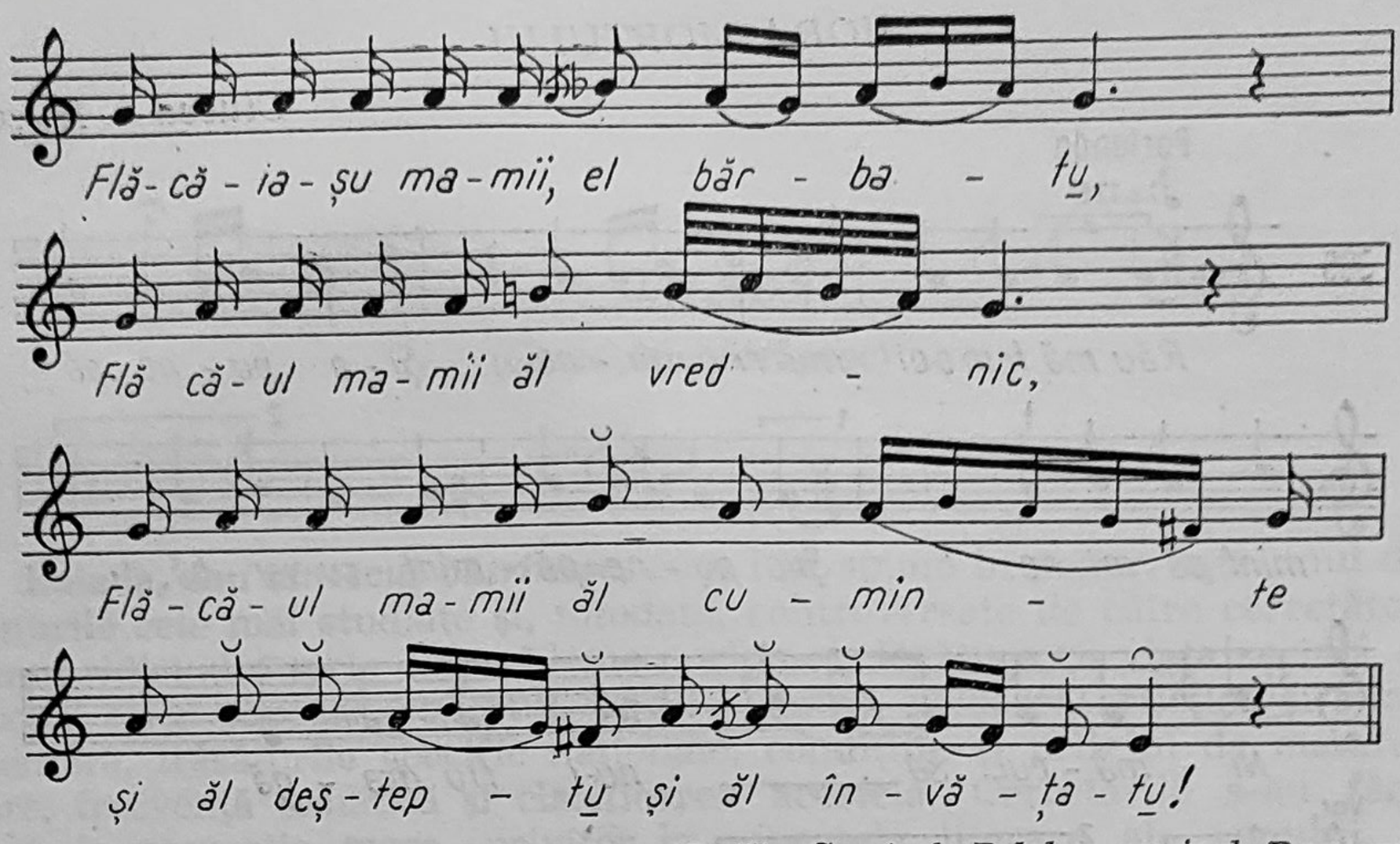


(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

BOCET
(la copil) — *Izvoare — Prahova*

392

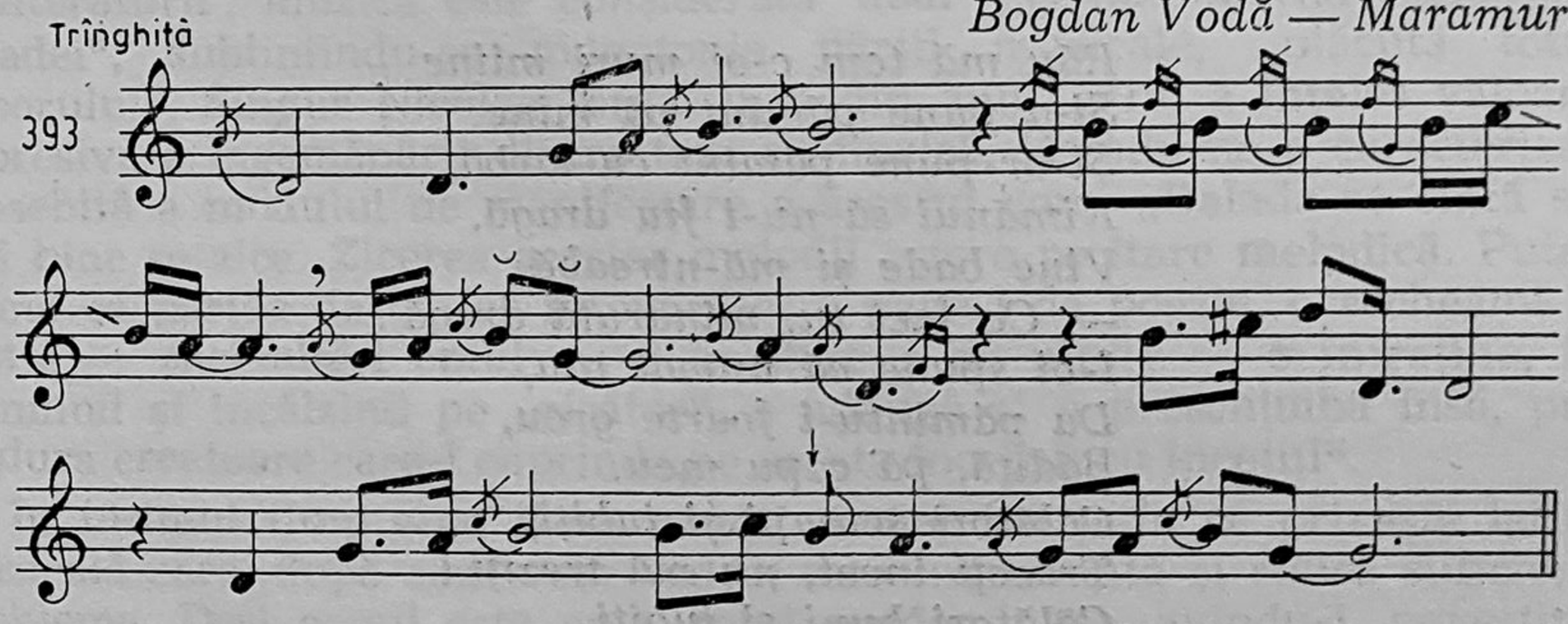




(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, pag. 242, ex. 330).

„DE MORT"

Bogdan Vodă — Maramureș

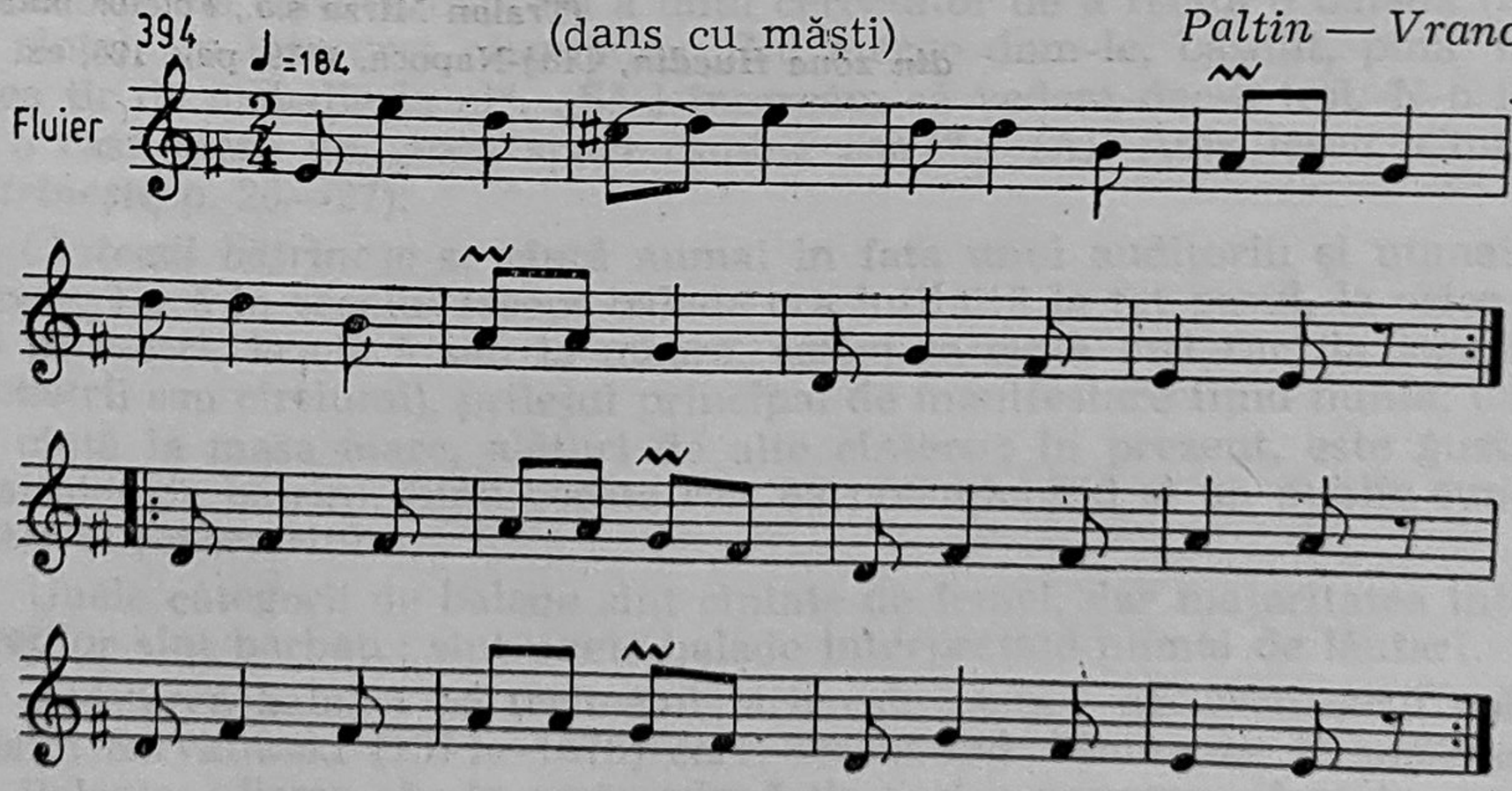


(Culeg. Gh. Oprea, decembrie, 1979).

CHIPERUL

(dans cu măști)

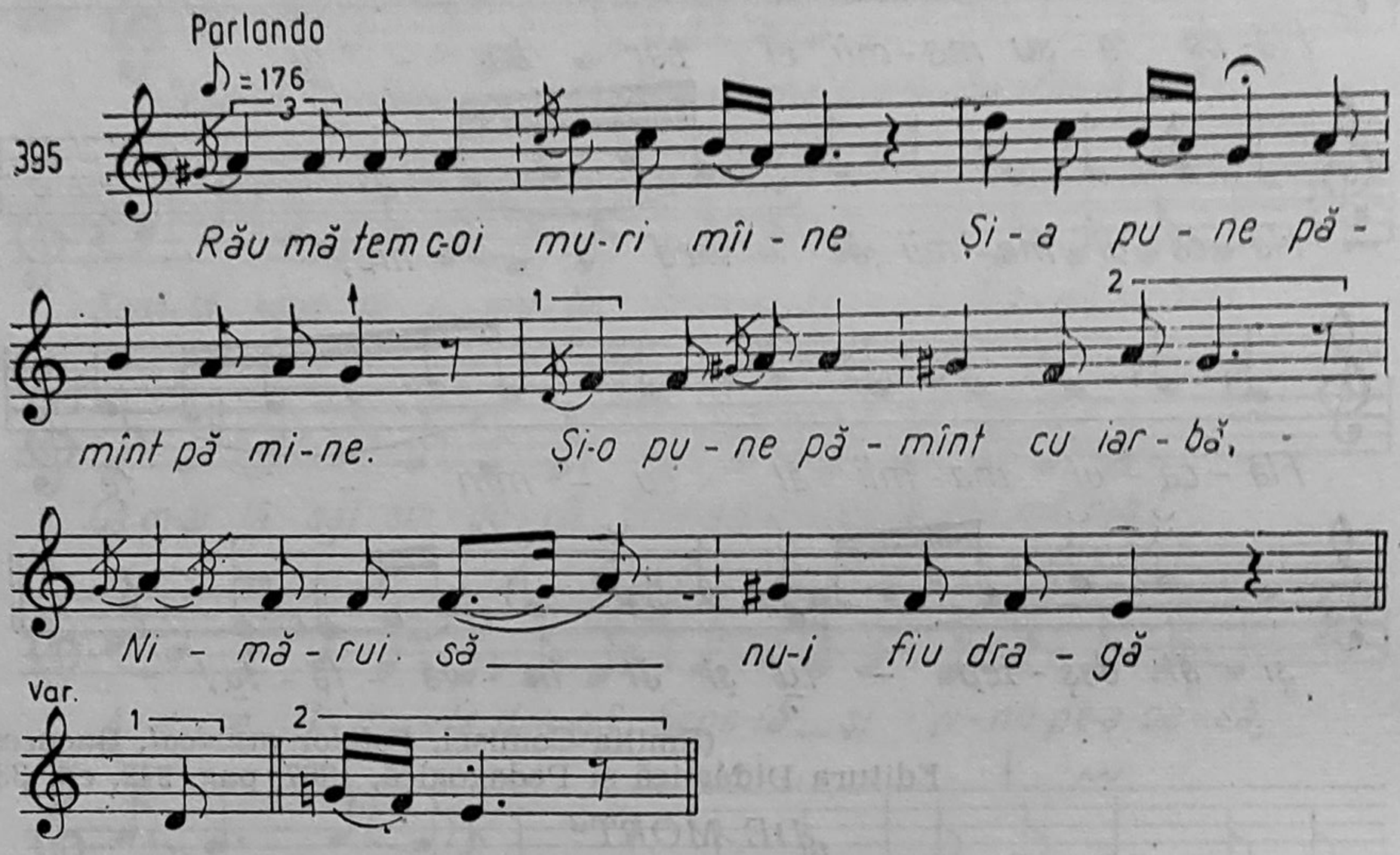
Paltin — Vrancea



(Culeg. Gh. Oprea, decembrie, 1979).

HORA MORTULUI

Ciucea — Huedin



Rău mă tem c-oi muri mîine
Și-a pune pămînt pă mine.
Și-or pune pămînt cu iarbă,
Nimănui să nu-i fiu dragă.
Vine bade și mă-ntreabă:
— Ce faci tu, mîndruță dragă?
I-oi spune că numai rău,
Da pămîntu-i foarte greu,
Bădiță, pă capu meu.
Călători scumpi și iubiți,
Treceți încet, nu mă treziți!
Călători buni și iubiți,
Treceți și nu mă treziți.

(Traian Mîrza ș.a., *Folclor muzical din zona Huedin*, Cluj-Napoca, 1979, pag. 126, ex. 18).

C. BALADA

(Cîntecul bătrînesc)

Balada, sau *cîntecul bătrînesc,* cum i se spune în popor, este unul din genurile cele mai studiate și, totodată, controversate de către cercetători, genul ridicînd o serie de probleme : originea, legătura cu viața socială, cu eposul altor popoare, raportul cu alte genuri, valoarea artistică și documentară, trăsăturile specific naționale, condițiile și prilejul de manifestare, frecvență tematică și clasificarea acesteia. Cercetările s-au făcut însă, în proporție mare, privitor la aspectele literare ale genului, în studii — ca și în multe colecții — latura muzicală fiind fie ignorată, fie remarcată doar ca prezență în execuție și aceasta tot din punct de vedere al literaturii ; muzica este considerată doar „complementul melodic al baladei", subliniindu-se monotonia părții muzicale, „plăcută totuși poporului". Singur Nicolae Iorga, încă din anul 1910, a înțeles valoarea expresivă a îngemănării dintre text și muzică, lăsîndu-ne o caracterizare deosebită a modului de manifestare a acestui gen : „Balada se cîntă sau mai bine se zice. Zicerea acestor melodii este o recitare melodică. Putem spune că partea de cîntec întovărășește partea de poezie, o recheamă în minte — căci altfel omul nu e în stare a da nimic — o întreține, îndemnînd și încălzind pe „zicător", o adaugă și o preschimbă însă, prin căldura creatoare care-l cuprinde pe acesta încetul, cu încetul".

În ultimul timp s-au făcut studii temeinice și în ce privește latura muzicală care, după cum vom vedea, este interesantă și ridică suficiente probleme. Deși genul este epic, rolul predominant avîndu-l povestirea cît mai cursivă, pentru interpretul popular legătura cu muzica este indisolubilă. La cererea expresă a unui cercetător de a recita o baladă (fără să cînte), un interpret răspunde : „Nu merge dom-le, băsmit, pînă n-oi avea țîr de melodie la el". „Să-l încercăm să vedem dac-o ieși. N-o ieși, la o casă mare un geam spart rămîne așa !"... (Al. Amzulescu, *Cîntece bătrînești,* p. 26—27).

Cîntecul bătrînesc se cîntă numai în fața unui auditoriu și numai la cerere. Dacă în secolul trecut balada era întîlnită la tot pasul, la orice fel de petreceri, la clacă sau la moară, astăzi se cîntă mai rar (la logodne, cumetrii sau cîrciumi), prilejul principal de manifestare fiind nunta, unde se cîntă la masa mare, alături de alte cîntece ; în prezent, este gustată mai ales de bătrîni, fiind cerută rar, ea presupunînd și un public cunoscător al repertoriului.

Unele categorii de balade sînt cîntate de femei, dar majoritatea interpreților sînt bărbați ; sînt unele balade interpretate numai de lăutari.

Atestarea baladei pe teritoriul țării este făcută de cronicarul polon Matej Strykowski (1574—1575) care, străbătînd Muntenia Transilvania și Polonia, afirma că „în toate adunările acelor popoare... faptele oame-

nilor renumiți sînt celebrate în cîntece cu acompaniamentul vioarelor, a lăutelor, cobzelor și arfelor, căci poporul de jos se desfătează peste măsură ascultînd marile vitejii ale principilor și voinicilor“ (*Patrium Carmen*, p. 21).

Termenul *Baladă* a fost pentru prima oară folosit de V. Alecsandri (1852) și își are originea în *ballare* = a dansa, fiind întîlnit în această formă la italieni. Vechiul termen provensal, *ballada*, desemna un poem liric popular oral, cu destinație coreografică. Forma dansantă a baladei se mai întîlnește azi doar la puține popoare europene : la macedo-români și la scandinavi. La români, este un gen „de ascultare“ ; singura excepție o constituie cîntecul despre Iancu Jianu, ale cărui motive apar uneori în melodia jocului *Jianul*.

Definiția baladei, dată la noi, este : „cîntec epic, narativ, de mari dimensiuni, care exprimă atitudinea poporului — în diferite perioade — față de natură și societate, lupta sa împotriva forțelor naturii și asupritorilor (externi și interni)“ (Em. Comișel, *Folclor muzical*, p. 289).

Privitor la originea baladei, N. Iorga susține originea occidentală a baladei ; inițial ar fi existat o epopee care, degradîndu-se, s-a sfărîmat, dînd naștere baladelor. Eposul, odată sfărîmat, „a călătorit sub forma scurtelor balade... din Franța peste regatul Neapolelui, spre Spania, Serbo-Croația și ajuns în Principatele Dunărene, iar de aici mai departe către Polonia“ (Iorga, texte literare, p. 14). Ov. Densușianu susține aceeași ipoteză a importului baladei (Ov. Densușianu p. 196).

Asemenea idei au circulat datorită cunoașterii parțiale a literaturilor sud-est Europene, a studiului comparat al subiectelor pe un număr neconcludent de variante. Cercetări amănunțite au arătat că doar 13% din subiectele de baladă românești se întîlnesc în balada populară iugoslavă, neogreacă, albaneză, macedoneană și istroromână ; influențele se datorează condițiilor social-economice asemănătoare în care au trăit românii și popoarele balcanice, mai ales expansiunii Imperiului Otoman. Este însă mare diferență între *influență* și *import*.

O altă teorie, referitoare la originea baladei, este cea aristocratică, potrivit căreia balada ar fi luat naștere la curtea domnitorilor unde, la ospețe, erau cîntate faptele înaintașilor, genul cunoscînd apoi o „democratizare“.

Că eposul popular are origine mult mai veche, stau mărturie scrierile lui Iordanes (sec. VI, e.n.) care menționează cîntecul epic la geto-daci, deci el exista în momentul în care procesul de etnogeneză s-a încheiat, deci în momentul în care se poate vorbi de un folclor „românesc“ ; de altfel, vechimea unor subiecte de baladă atestă acest fapt ; mai mult, dacă Matej Strykowski a afirmat că poporul „se delectează“ peste măsură, ascultînd marile vitejii ale principilor și voinicilor“, dovedește un gust deja format pentru acest gen, iar fapte demne de transmis urmașilor se găsesc în orice epocă și în orice mediu, căci baladele au o funcție social-formativă, prin conținutul educativ al acestora, ce emană din narrarea acțiunilor pozitive sau negative. Aici însă atingem o altă problemă, dintre cele mai dezbătute, aceea a istoricității baladei. Chiar de la primele încercări de interpretare a conținutului baladelor noastre s-a afirmat cu tărie istoricitatea acestora, mai ales sub impulsul năzuințelor democratice și patriotice, care au însuflețit intelectualii în anii premergători revoluției din 1848.

Culegătorii și cercetătorii au căutat în ele adeverirea izvoarelor scrise, „corectînd“ textele populare atunci cînd ele nu corespundeau istoriei (A. Marienescu) sau „creînd“ piese noi pentru a umple golurile din istorie (V. Alecsandri — Balada despre Dragoș).

Adepți ai acestei teorii au mai fost N. Densușianu și V. Onțiu. Împotriva acestei concepții s-au ridicat alți cercetători ca D. Caracostea, O. Densușianu, P. Caraman, ultimul marcînd o linie de mijloc, mai apropiată de realitate ; criticînd totala încredere în valoarea documentară a baladei, recunoaște totuși faptul că, de cele mai multe ori, cu toate aparențele uneori fantastice, baladele au un substrat real, bazîndu-se pe fapte ce se pot fixa în timp și spațiu sau pe personaje ce au existat. Memoria populară își are însă limitele ei ; evenimentele pot fi păstrate în amintire 150—200 de ani, după care au loc o serie de fenomene de „dezistoricizare“, de asimilare, de substituire a unor figuri istorice cu altele (Ov. Bîrlea), pentru că „imaginația ucide memoria“.

Tematic, balada are legături și cu alte genuri ale folclorului tradițional — basmul, colinda.

Multitudinea temelor și motivelor de baladă a făcut necesară sistematizarea acestora, clasificarea lor tipologică. Cele 355 subiecte de balade românești au fost clasificate, după Al. Amzulescu, în următoarele categorii : 1) fantastice ; 2) vitejești — avînd trei subgrupe : a) cotropitorii, b) haiducii, c) hoțomanii ; 3) păstorești ; 4) despre curtea feudală ; 5) familiale cu 4 subgrupe ; a) îndrăgostiții, b) soții, c) părinți și copii, d) frații ; 6) jurnale orale.

Baladele fantastice sînt cele în care precumpănește elementul fabulos și miraculos, adesea împletit cu mituri și credințe străvechi, asemenea basmelor și legendelor (*Iovan Iorgovan, Antofită, Soarele și luna, Mizil Crai),* în care forțele naturii sînt concretizate prin personaje fabuloase (monștri, balauri).

În grupul baladelor vitejești vom întîlni a) balada antiotomană (numită și *Dunăreana* sau a Raidelor), a cărui spațiu de frecvență este cel extracarpatic și cuprinde teme ca : Brîncoveanu, Aga Bălăceanu ; ciclul Novăceștilor (sau ciclul Țarigrădean) ; balada porturilor dunărene (Chira Chiralina, Ilincuța Șandrului, Badiul), ai căror eroi sînt animați de patriotism, ducînd lupta împotriva Imperiului Otoman, sau oglindesc întîmplări petrecute în zona „de contact“, unde conflictele erau puternice și întîmplările dramatice frecvente. Grupele *b* și *c* cuprind personaje care, prin faptele lor, luptau împotriva asupritorilor interni ; vom întîlni balade care ilustrează lupta împotriva feudalilor (Miu, Dobrișan, Corbea, Pintea Viteazul) și teme de dată mai recentă (sec. al XIX-lea), cînd eroii nu mai luptau cu „domnia“, ci sînt oameni obișnuiți, care, în urma împilărilor, iau drumul codrului, pedepsind pe exploatatori (Iancu Jianul, Gheorghilaș, Ion Pietrarul, Bujor, Radu Anghel) ; subgrupa *hoțomanilor* ne prezintă faptele unor hoți, cum ar fi „hoțul de cai“, pe care poporul îl îmbracă în numeroase cazuri cu aureola unui eroism ce stîrnește admirația (Codreanu, Stan din Bărăgan, Catu din Terpeziță).

Baladele păstorești, create în mediul vieții păstorești, păstrează capodopere ale folclorului nostru, cum este *Miorița*. Deși unele elemente tematice pot fi întîlnite și la alte popoare din Balcani, în forma în care s-a cristalizat la români nu se mai întîlnește în altă parte, capodoperă a literaturii populare românești și universale. Alte motive : *Șalga, Dolca, Ciobanul fecior de domn (Mircea Ciobanul).*

Baladele familiale se referă la viața „domestică", a relațiilor și conflictelor familiale, cuprinzînd și întîmplări ale vieții zilnice. Iată cîteva titluri : *Logodnicii nefericiți, Milea, Soacra rea, Oleac, Nevasta vîndută, Nevasta fugită* etc.

Jurnalele orale, cele mai noi creații epice, sînt *cîntece povestitoare,* cu caracter local și ocazional, alcătuite ca relatări versificate și cîntate despre evenimente, întîmplări și accidente care, găsindu-și un creator, au îmbrăcat haina baladei (ce au fost sesizate de culegători capabili), lumini trecătoare pe orizontul epicii populare (Al. Amzulescu, p. 99). Cîteva asemenea întîmplări : *Trenul de la Balota, Focul de la Costești, La Siret, la Nămoloasa.*

De multe ori, încadrarea baladei într-un anumit ciclu devine foarte dificilă, datorită faptului că mai toate baladele conțin o notă de fantastic, *Voinicii* dovedind puteri supranaturale, *Hoțomanii* confundîndu-se cu *Haiducii* sau personaje și fapte concrete, pornind de la credințe mitice, cum este *Meșterul Manole.*

Răspîndirea geografică a baladei este inegală. S-a observat că unele tipuri de baladă, cum ar fi cele vitejești sau de la curtea feudală, s-au dezvoltat mai mult în partea de sud a țării sau în jurul unor centre politice, acolo unde viața a fost mai agitată, conflictele mai violente, acolo unde, evenimentele, care să impresioneze, erau mai frecvente. În alte zone ale țării predomină balade din ciclul familial. De asemeni, stilul de interpretare, structura muzicală, interpreții (profesioniști sau neprofesioniști) diferă de la o zonă la alta.

Din punct de vedere muzical, această situație se va traduce prin diferențieri importante, fiind vorba și de niște straturi evolutive în sînul genului. Prin urmare, vom întîlni balade în care predomină *recitativul epic,* unele fiind interpretate de țărani, cele mai multe însă de lăutari ; balade a căror melodii sînt strofice (avînd totuși o structură muzicală ce le plasează în stratul vechi), interpretate de țărani ; texte de baladă pe melodii de colindă (Transilvania) ; alte categorii — melodii de cîntec propriu-zis sau chiar romanță.

Vom începe prin a descrie balada interpretată de lăutari (deci un repertoriu profesional), căci aceasta este considerată ca reprezentativă pentru gen. De fapt, elementele ce caracterizează balada din punct de vedere muzical, și care sînt izvorîte din însăși funcția narativă a baladei, sînt prezente și în baladele care nu sînt cîntate de lăutari, întîlnite în repertoriul interpreților țărani, unele arhaice ca structură. Nu există o ruptură între cele două categorii, din punct de vedere al procedeelor esențiale folosite, atîta doar că, în cazul lăutarilor, fiind vorba de profesioniști, ele sînt mai dezvoltate, adăugîndu-se și unele aspecte noi. Există, cum am arătat, și texte epice cîntate pe melodii de cîntec (acestea vor fi tratate la sfîrșit).

Vom începe cu balada numită *„clasică"*, în care întîlnim *recitativul epic ;* aflată în repertoriul lăutarilor, însoțită de acompaniament instrumental (viori, cobză sau chitara „cobzită"), uneori de tarafuri variabile ca număr de instrumente. Execuția baladei începe cu un preludiu instrumental de formă liberă care, în trecut, era diferit de melodia propriu-zisă a baladei, avînd un pronunțat caracter oriental, purtînd denumirea de „taxîm" (de la turcescul *taksîm* = preludiu), urmat de o *introducere recitată* sau *cîntată* („închinare"), prin care se încerca să se capteze atenția

publicului : *Foiliță de-avrămeasă / Ascultați masă frumoasă / Să vă cînt un cîntecel / S-ascultați cu drag de el / Că nu e de-un lucru mare / Doar cîntec de-ascultare / De bere și de mîncare / Dumneavoastr-ați asculta / Prea frumos că vom cînta / Iar de nu ne-ați asculta / Om încerca ce-om putea / Și vom scăpa de belea ;* după acestea se începe nararea baladei (ex. 401).

Cu timpul, preludiul a început să fie creat din materialul muzical al baladei, preluînd fie melodia, fie doar unele turnuri melodice caracteristice, cu ajutorul cărora se improvizează preludiul, acesta anticipînd melodia vocală. Denumirea s-a păstrat însă, astfel că azi „taxîmul" desemnează întotdeauna introducerea instrumentală a baladei (vezi ex. 400). De altfel forma „clasică" a taxîmului se întîlnește în prezent foarte rar, chiar la lăutarii bătrîni. De cele mai multe ori și introducerea verbală lipsește.

Urmează cîntarea propriu-zisă vocală a baladei, începută, de regulă, cu un sunet în registrul acut, narațiunea fiind continuată cu patos, părțile cîntate alternînd cu cele vorbite („băsmite"), întreruptă de unele interludii instrumentale, avînd rolul de a da solistului posibilitatea de a-și aminti textul și de a se odihni puțin. De altfel, aceste interludii apar la sfîrșitul unui period literar, grupînd astfel balada în așa-numitele „strofe elastice". De fapt, în improvizația muzicală care însoțește textul sau în preludiu și interludiu, atît „guristul" cît și instrumentiștii folosesc anumite stereotipii melodice, cu rolul de a atrage atenția unii altora că partea lor s-a încheiat. Uneori, cînd lăutarul este totodată „gurist" și „violonist" (instrument nelipsit în acompanierea baladelor), instrumentul intervine doar pentru a puncta cadențele finale ale strofelor. Există însă lăutari care „însoțesc" în permanență vocea cu melodia în surdină a viorii, dînd naștere unei *heterofonii*.

Încheierea „literară" a baladei se termină cu o formulă, prin care lăutarul îndeamnă mesenii să mai bea, dar să nu-l uite nici pe el, promițînd un alt cîntec mai bun : *„Mai dați un pahar de vin / Să vă fac altul mai bun / C-așa-i legea din bătrîni /"*.

Balada se încheie tot cu o parte instrumentală, denumită de lăutari „vivart", de obicei o melodie de joc din repertoriul local. În trecut, cînd textele baladelor erau mai lungi (în secolul XIX s-au cules balade avînd pînă la 1 200 versuri), aceste „vivarturi" apăreau și pe parcursul povestirii, pentru ca cei care ascultau — de multe ori la masă — să poată închina un pahar de vin.

Trăsăturile muzicale ale baladei sînt, așa cum am mai arătat, determinate de funcția genului. Narațiunea cere mijloace de realizare adecvate, care să nu stînjenească receptarea conținutului literar. Ca urmare, melodia baladei va fi predominant silabică, lipsită de ornamente, recitativul, melodic și drept (recto-tono), jucînd un rol important în structurarea baladei (vezi și ex. 405).

Balada lăutărească începe cu o formulă inițială, în registrul acut, caracterizată prin melodicitate, deseori melismatică, urmată adesea de o pauză expresivă (și practică totodată), căci mărește curiozitatea ascultătorilor (de fapt lăutarul cînd interpretează balada este, totodată, și actor). Această formulă de început apare frecvent și la începutul celorlalte perioade muzicale (corespunzătoare fiecare unui episod al acțiunii). Formula se desfășoară pe un singur vers, uneori pe două sau se și repetă. Reluarea poate fi identică sau cu mici variații (ex. 396).

Uneori formula inițială are și sens general ascendent (tot melismatică), dar asemenea excepții vin mai degrabă să întărească regula (ex. 397).

Formula inițială este adesea precedată de o interjecție (ai, ce, lele, neică etc.). Uneori formula apare repetată (ex. 398).

Profilul melodic al formulelor inițiale este, în general, descendent, iar ambitusul acestora este mai mare decît al celorlalte formule utilizate pe parcursul baladei.

Mai variate și mai supuse transformărilor sînt formulele mediane. Profilul melodic al acestor formule poate fi descendent sau șerpuitor, eventual ascendent (mixt), iar registrul în care se desfășoară este cel mediu ; sunetele înalte sînt utilizate pentru a marca anumite momente ale desfășurării acțiunii. Formulele sînt, în genere, structurate pe dipodii, ambitusul lor este restrîns, pe parcursul baladei acestea fiind transpuse și ușor variate, obținîndu-se, astfel, ambitusul mare al baladei. Profilul general al unei strofe elastice este descendent (vezi ex. fgr. 14 527.b.II — Doicin).

Pentru a mări cursivitatea și totodată pentru a crea mai multă varietate, apar în balade episoade „parlato“ (vorbire melodizată), „băsmite“, cum spun oamenii (vezi ex. 399).

Se poate observa că în episoadele „băsmite“ se utilizează aproximativ aceleași linii de desfășurare melodică ca și în formulele mediane.

Episoadele „parlato“ sînt presărate pe parcursul baladei la voia interpretului (vezi și ex. 406).

În desfășurarea secțiunii mediane, combinația de formule melodice (transpuse, variate ritmic sau melodic) cu recitativul recto-tono și parlato dau, practic, posibilități nelimitate de improvizații unui interpret talentat. Cîntărețul alternează recitativul melodic cu cel drept, repetă o formulă pentru a sublinia o idee, o schimbă cînd ajunge la altă idee, realizînd o fuziune între conținutul textului și realizarea melodică, ținînd astfel mereu trează atenția ascultătorului. De fapt baladele executate de interpreți buni, posesori ai stilului liber, nu obosesc niciodată pe ascultător, execuția nefiind „superficială și fastidioasă“, afirma G. Călinescu ; pur și simplu modul de recitare al baladei este receptat diferit de omul din popor, obișnuit să asculte și pentru „cititorul fin de poezie“, pentru care „paralela melodică“ devine agasantă. Muzicologii au demonstrat originea populară a improvizației și a recitativului, acestea pătrunzînd și în muzica eclesiastică bizantină și gregoriană, în care formulele melodice joacă un rol tot atît de important în structurarea melodiei ca și în muzica populară. De fapt, recitativul este utilizat și în muzica cultă, în genurile dramatice. Dăm mai jos cîteva procedee de variație : 1) lărgirea rîndului melodic prin adăugarea unui grup melismatic la sfîrșitul sau în cuprinsul rîndului ; 2) transpunerea unei formule pe diferite trepte ; 3) schimbarea înălțimii sau a valorii, pentru a reda un accent tonic sau expresiv ; 4) cromatizarea unui sunet în cadrul aceleiași formule ; 5) inversarea ; 6) combinații motivice (vezi ex. 402).

Formula finală a strofei *elastice* este pregnantă, mai puțin supusă transformărilor. Ea are și menirea de-a atrage atenția acompaniatorului (în cazul în care nu este același cu interpretul) că urmează un interludiu muzical. Cadența se face, de regulă, pe treapta întîi, la care se ajunge fie prin salt, fie în mod treptat ; uneori se cadențează VII—1 sau cadența este precedată de o suspensie melodică melismatică.

Ritmic, se observă o strînsă legătură între structura versului și cea metrică ; silabele accentuate ale versului sînt, de cele mai multe ori, reprezentate prin valori mai mari. Legat de intențiile expresive ale interpretului, ritmul este liber ; se observă, totuși, folosirea cu precădere a valorilor de pătrime și optime, corespunzînd unei silabe, iar valorile mai mici apar doar pe melisme, dînd un aspect „cvasi-giusto-silabic". Valorile mai mari apar doar la sfîrșitul strofelor elastice.

Privind balada în ansamblu, ca pe un tot unitar, vom face cîteva observații. Structura generală este : *introducerea instrumentală, perioada vocală* (una sau mai multe strofe elastice, strofa elastică putînd avea aspectul : formula inițială, formule mediane (n. ori), formula finală) ; *interludiu instrumental* (repetat pînă la epuizarea narațiunii) și *postludiu instrumental*.

Ambitusul general al baladei este mare, dar cel al formulelor melodice utilizate este mic, mersul treptat al melodiei fiind frecvent utilizat ; mersul melodicii este, în general, descendent pe parcursul strofei elastice (de la inițială, pînă la finală).

Ritmul este parlando, utilizîndu-se valori de optimi și pătrimi, rareori divizate pe melisme. Aspectul cvasi-giusto-silabic este provenit din parlando, prin marcarea ușoară cu durate mai mari a silabelor accentuate. Mai ales formulele inițiale își creează profilul ritmic caracteristic.

Aspectul modal este foarte variat, de la diatonic (uneori substrat pentatonic) pînă la cromatizări accidentale sau constitutive.

În balada „clasică" vom întîlni, în primul rînd, subiecte din ciclul celor vitejești, apărute aproximativ în aceeași perioadă, cînd se structura și stilul lăutăresc de interpretare ; au pătruns însă și subiectele mai vechi (din categoria celor fantastice și pastorale și din ciclul familial). Modul de execuție este același pentru toate (vezi ex. 400, 401, 402, 406). Situația se schimbă cînd avem de-a face cu interpreți țărani. Tematica va fi mai restrînsă, baladelor țărănești fiindu-le specifică o interpretare mai interiorizată, spre deosebire de stilul emfatic al lăutarului ; structura muzicală aparține clar fondului muzical unitar al folclorului românesc (vezi ex. 403, 404, 405, 407). În zonele subcarpatice circulă și o seamă de melodii strofice, numite de Gh. Ciobanu „balade țărănești". În Transilvania, temele de baladă, arhaice în majoritatea cazurilor, circulă în repertoriul de colinde, dar în aceste cazuri sînt interpretate mai mult de către familiști sau femei (cu ocazia colindatului) ; o altă ocazie de executare a baladelor este șezătoarea, cînd acestea sînt interpretate în grup, de către femei.

O parte dintre aceste melodii nici nu se încadrează organic între tipurile caracteristice de colindă, deci pot fi considerate și acestea melodii de baladă țărănească.

Baladele din categoria *jurnale orale* se cîntă pe melodii de cîntec propriu-zis (ex. 408).

Dacă cele clasice au o arie mai restrînsă, ele putînd fi întîlnite în Oltenia, Muntenia, Dobrogea, sudul Moldovei, pe alocuri în Transilvania de Sud, pătrunse pe la Bran și Întorsura Buzăului, iar în trecut au fost cunoscute și în Banat și pînă la Iași ; baladele din a doua categorie au o răspîndire mai largă.

Baladele cîntate de țărani au forma fixă ; din punct de vedere al conținutului muzical vom deosebi două categorii : a) factură veche, scări reduse, melodia silabică, lipsită de melisme, interpretare parlando, dar care, totuși, nu pot fi încadrate în categoria cîntecelor propriu-zise ; b) cîntate

pe melodii de cîntec liric. Temele sînt din categoria celor pastorale, familiale, jurnale orale. În schimb, dacă numărul de balade aflat în repertoriul unui ţăran este mai redus decît al unui lăutar, balada ţărănească este mai persistentă în timp.

Tendinţa actuală a genului. Dacă în trecut baladele puteau fi întîlnite „la tot pasul", genul fiind apreciat de ascultători — dovadă colecţiile sec. al XIX-lea în care, chiar şi în cele muzicale, găsim frecvent balada, în momentul de faţă aria se restrînge. În primul rînd, ocaziile de interpretare s-au schimbat. Baladele sînt cerute doar la nunţi şi atunci destul de puţin — la masa mare. Există unele care sînt considerate ca şi obligatorii, deoarece prin conţinut se potrivesc (de pildă Letin bogat, Moşneag bătrîn) şi sînt considerate drept cîntece al „nunului mare" şi respectiv al „socrului mic". Unele variante ale baladelor cunosc o tendinţă de strofizare, deşi îşi mai păstrează încă recitativul. În unele centre lăutăreşti, în care balada era foarte cunoscută, ea poate fi considerată ca şi dispărută. „Gustul publicului" schimbîndu-se, baladele nu se mai cer frecvent, deci nu mai sînt preluate de lăutarii tineri. Unele balade care se mai cer acum la nuntă sînt cîntate cu texte scurtate, durînd cam cît un cîntec.

Balada persistă totuşi în mediul ţărănesc, iar *Festivalul naţional* „Cîntarea României" ca şi unele acţiuni ale Radioteleviziunii au mai readus balada în atenţia ascultătorilor. Stilul de interpretare este însă diferit, iar unii „rapsozi", deşi se bucură de popularitate, n-au reuşit să stăpînească stilul de interpretare al lăutarilor, interpretările lor nefiind decît copii fade ale originalelor cunoscute, lipsite de vigoarea şi autenticitatea stilului liber.

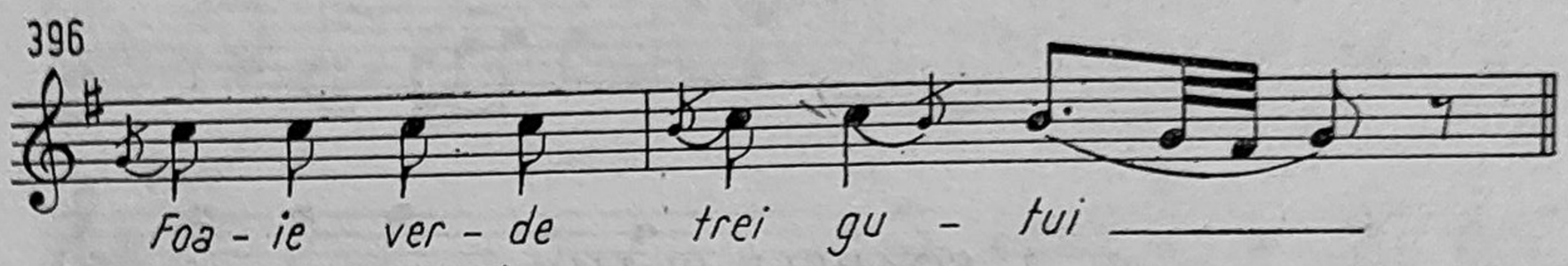
Bibliografie

1. G. Călinescu, *Istoria literaturii române, Bucureşti,* 1964, cap. Arta literară în folclor.
2. Al. Amzulescu, Prefaţă la *Cîntece bătrîneşti,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1974, p. 26—27.
3. G. Breazul, *Patrium Carmen,* Contribuţii la studiul muzicii româneşti, Melos, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, f.a.
4. I. Datcu, Prefaţă la *Balade populare româneşti,* Ed. Albatros, 1977, p. 7.
5. E. Comişel, *Folclor muzical,* Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967.
6. Al. Amzulescu, *Balade populare româneşti,* Ed. pt. Literatură, Bucureşti, 1964, I.
7. N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti,* Ed. libr. Pavel Suru, Bucureşti, 1925, vol. I.
8. O. Densuşianu, *Aspecte ale poeziei romanice,* Curs lit. Bucureşti, 1925.
9. A. Fochi, *Coordonate sud-est Europene,* Ed. Academiei, Bucureşti, 1975.
10. N. Densuşianu, *Cestionariu despre trediţiunile istorice şi anticităţile ţărilor locuite de români,* p. II-a, Iaşi, 1895.
11. V. Onţiu, *Straturi în poezia noastră poporană,* Vatra, I. 1894, p. 99.
12. A. Caracostea, *Metoda identificării istorice în folclor,* în Rev. Fundaţiilor, X, (1943), nr. 6.
13. Ov. Bîrlea, *Folclor şi istorie,* în R.E.F., 1966, nr. 1, p. 13—25.
14. Gh. Vrabie, *Balada populară română,* Ed. Acad. R.S.R., Bucureşti, 1966.
15. Gh. Ciobanu, *Lăutarii din Clejani,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1969.
16. G. Sulţeanu, *Folclor muzical din jud. Brăila, Balada sau cîntecul bătrînesc,* Centrul de Îndrumare al Creaţiei Populare şi Mişcării Artistice de Masă a jud. Brăila, 1980.

17. Em. Comișel, *Contribuții la cunoașterea eposului popular cîntat*, (recitativ epic), Rev. de folclor, 3, 4, 7, 1972.
18. Idem, *Recitativul epic al baladei*, Supliment la Rev. Muzica 4, (1954), nr. 6.
19. Iordan Datcu, *Balade populare românești*, Ed. Albatros, București, 1977.

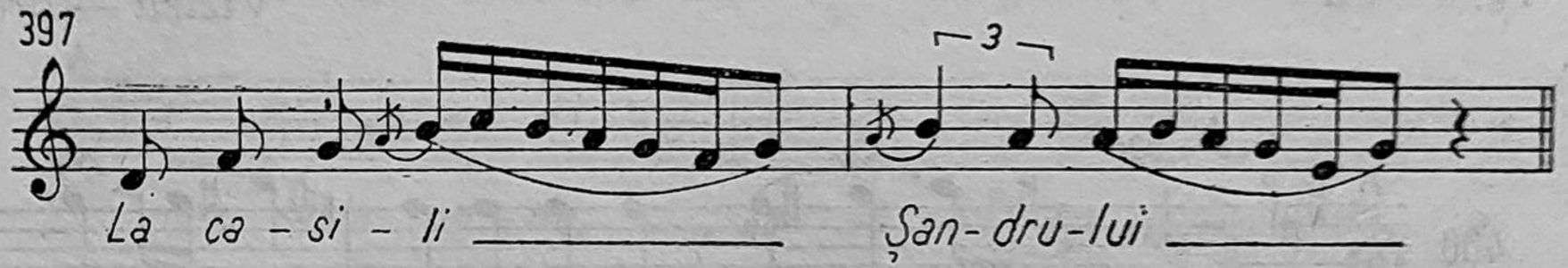
Mg. 2 574 (R) b

396

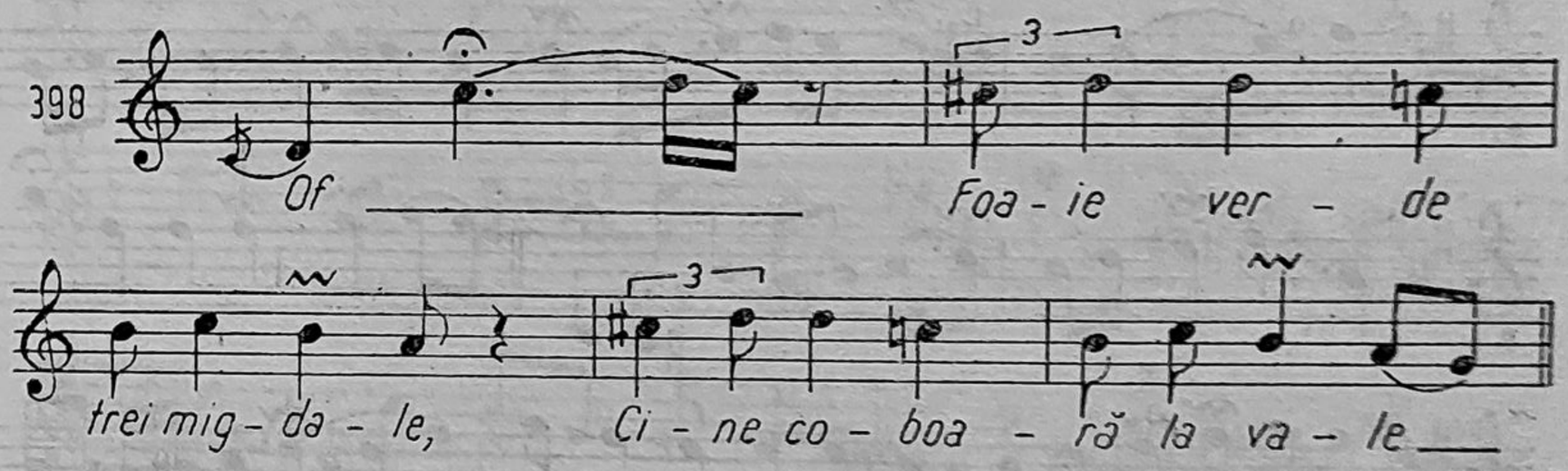


Mg. 4 145 II C

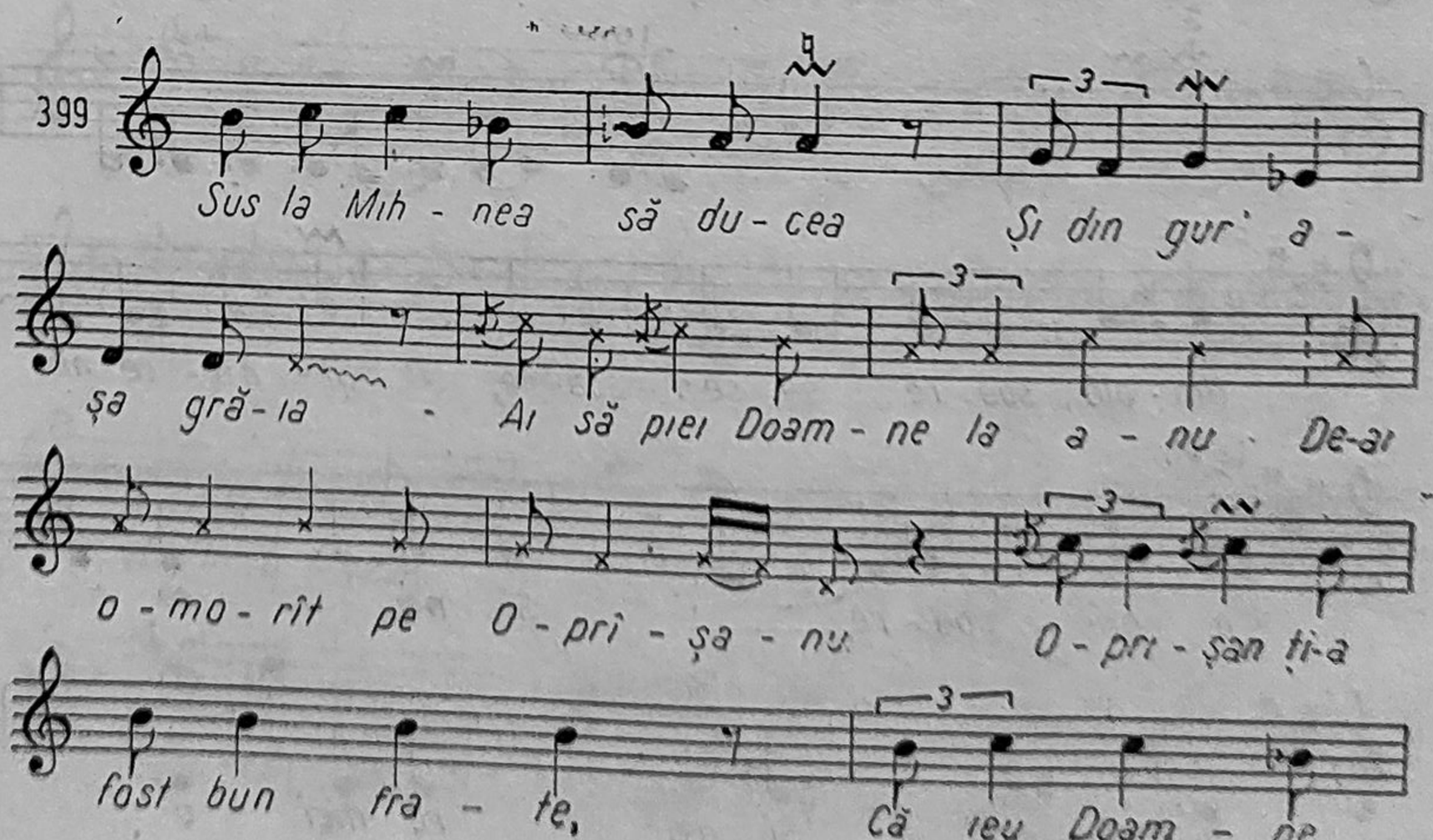
397

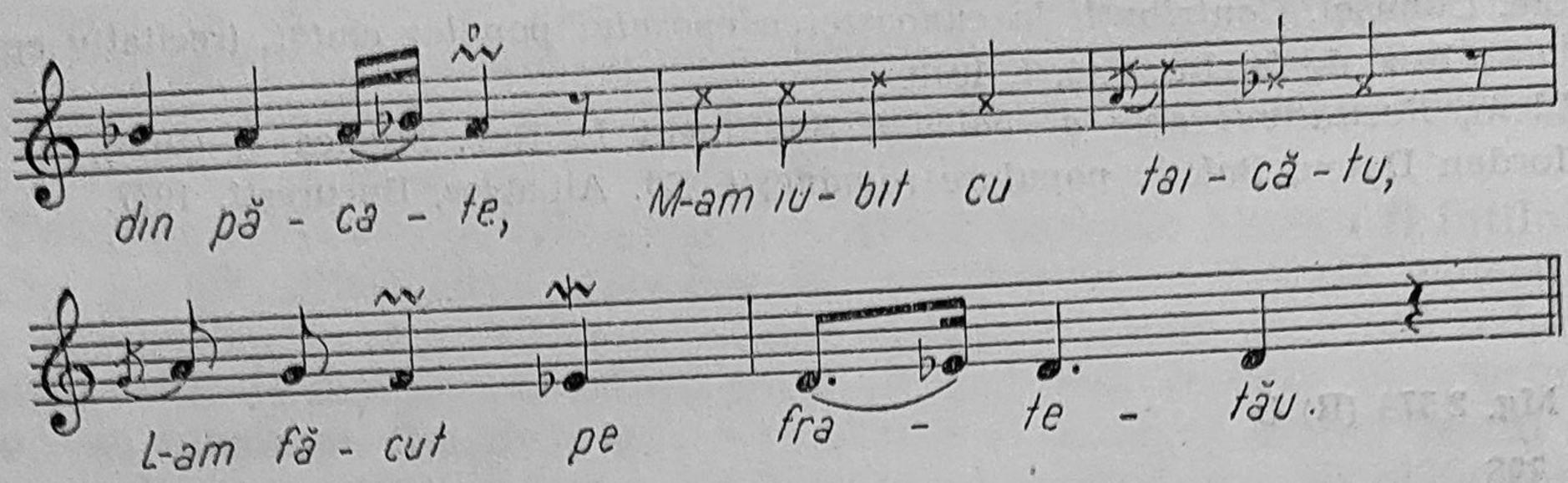


Mg. 5 169



Mg. 4 252 II d

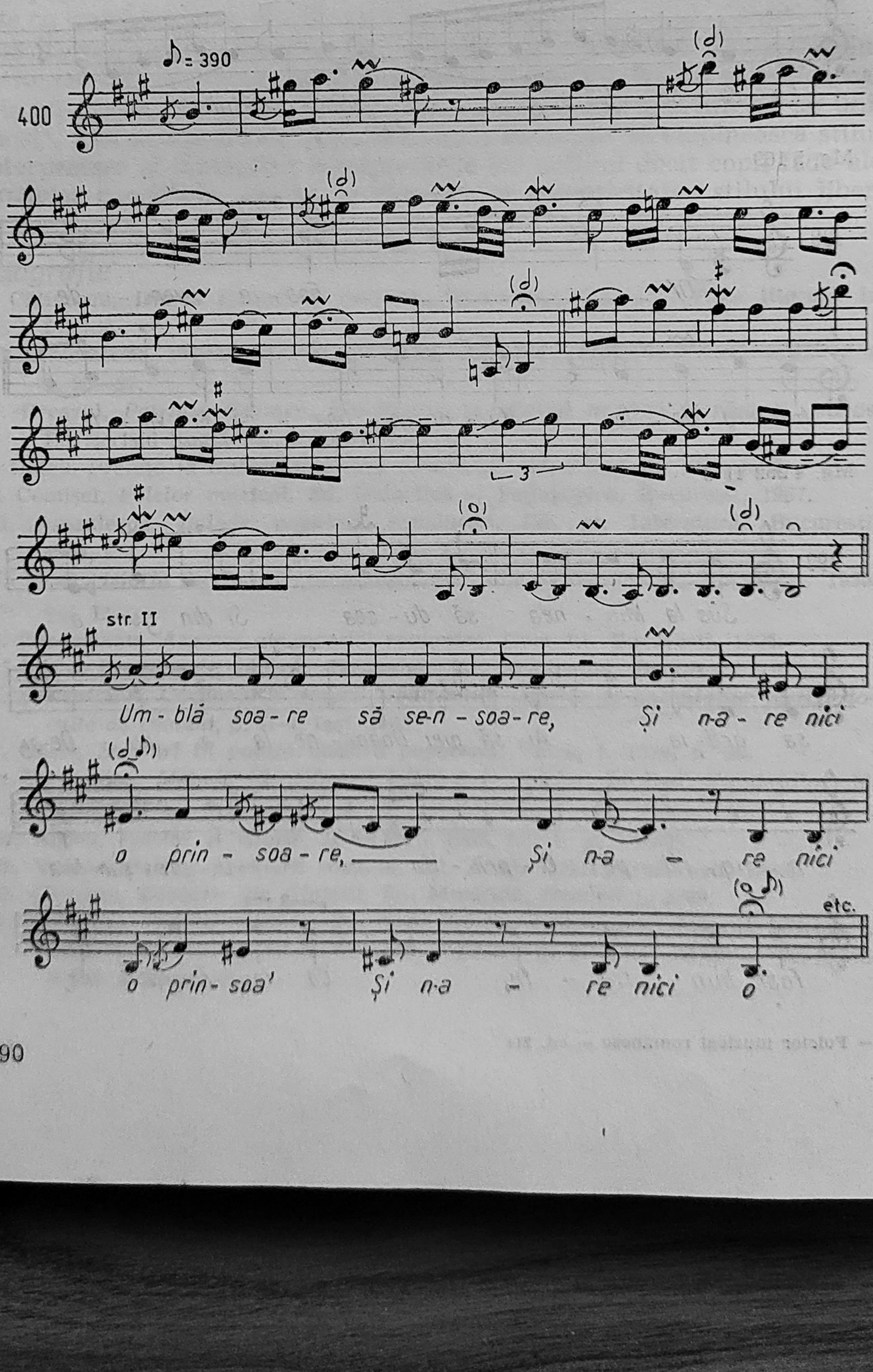




I. *SOARELE ȘI LUNA*

Viziru — Brăila

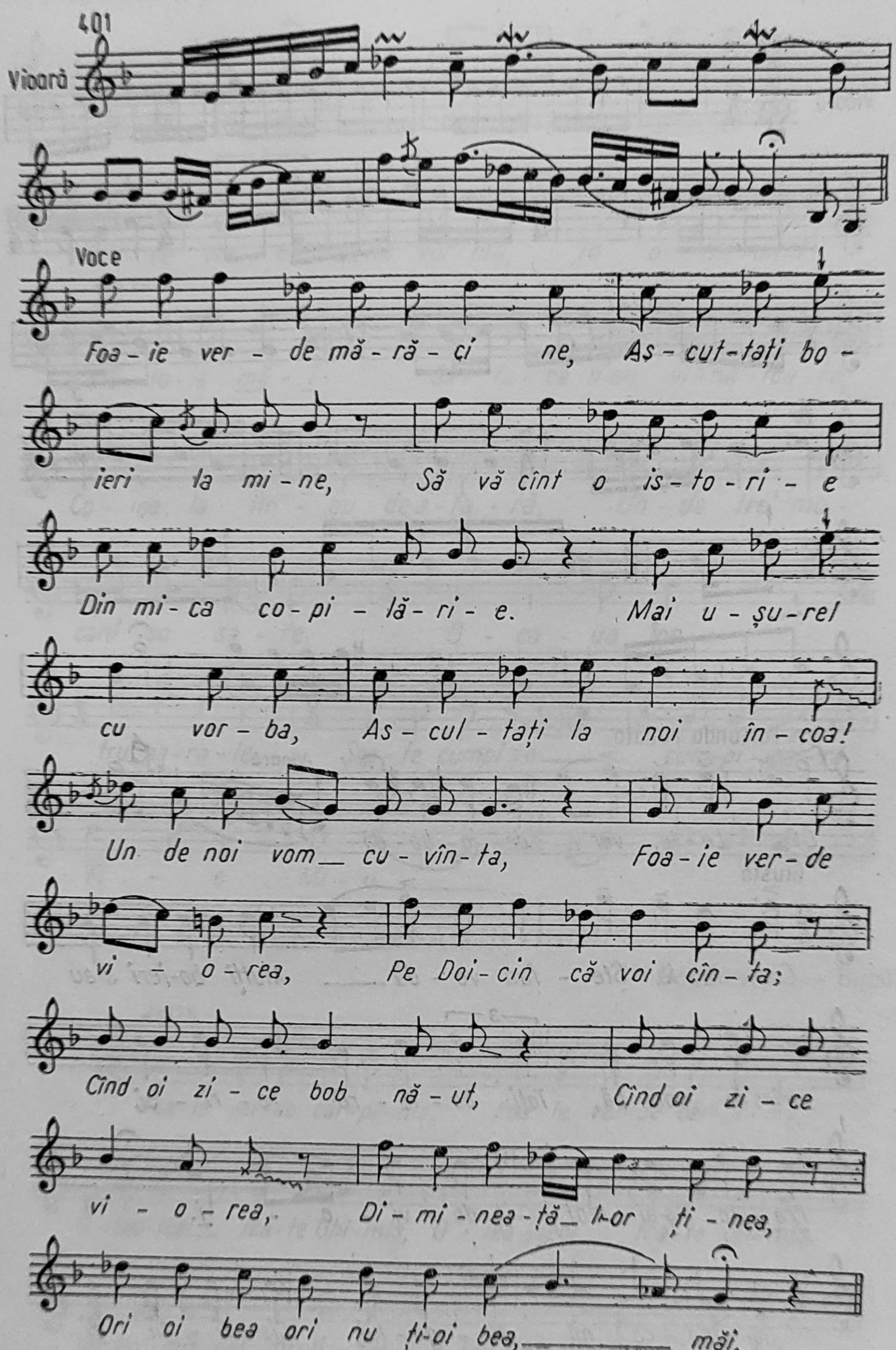
Fg. 5 692 a



DOICIN BOLNAVUL

Fgr. 14 527 b

Oltenia



II. *MIU HAIDUCUL*

Desa — Dolj

Mg. 18 a

402

Vioară

Parlando rubato

Vioară

Of, Le - le, ver - de lo - bo - dă

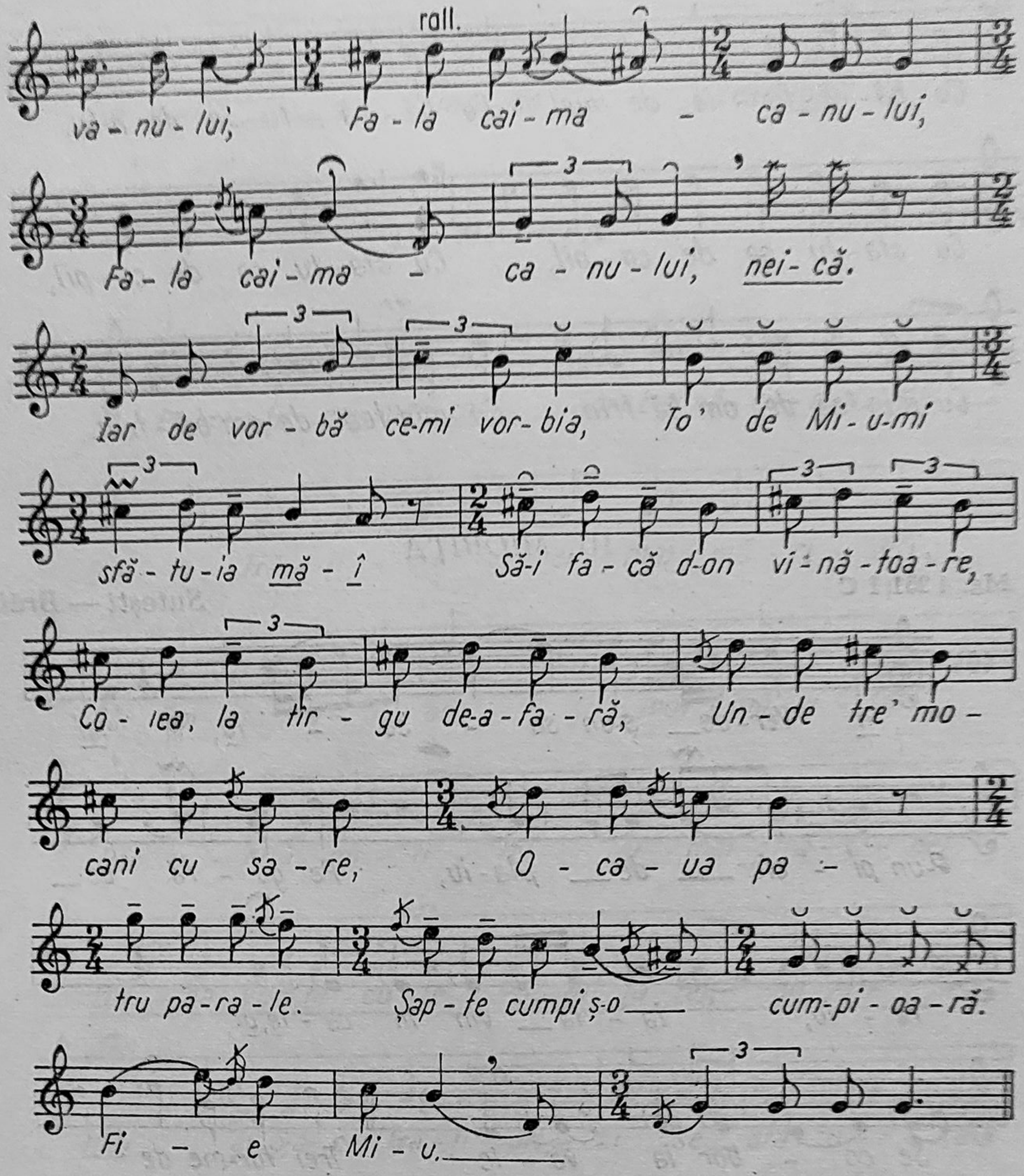
Giusto

Cur - te la Ște - fan vo - dă — Mulți bo-ieri s-au

strîns la vor - bă, Toți bo - ie - rii te - ri - ei,

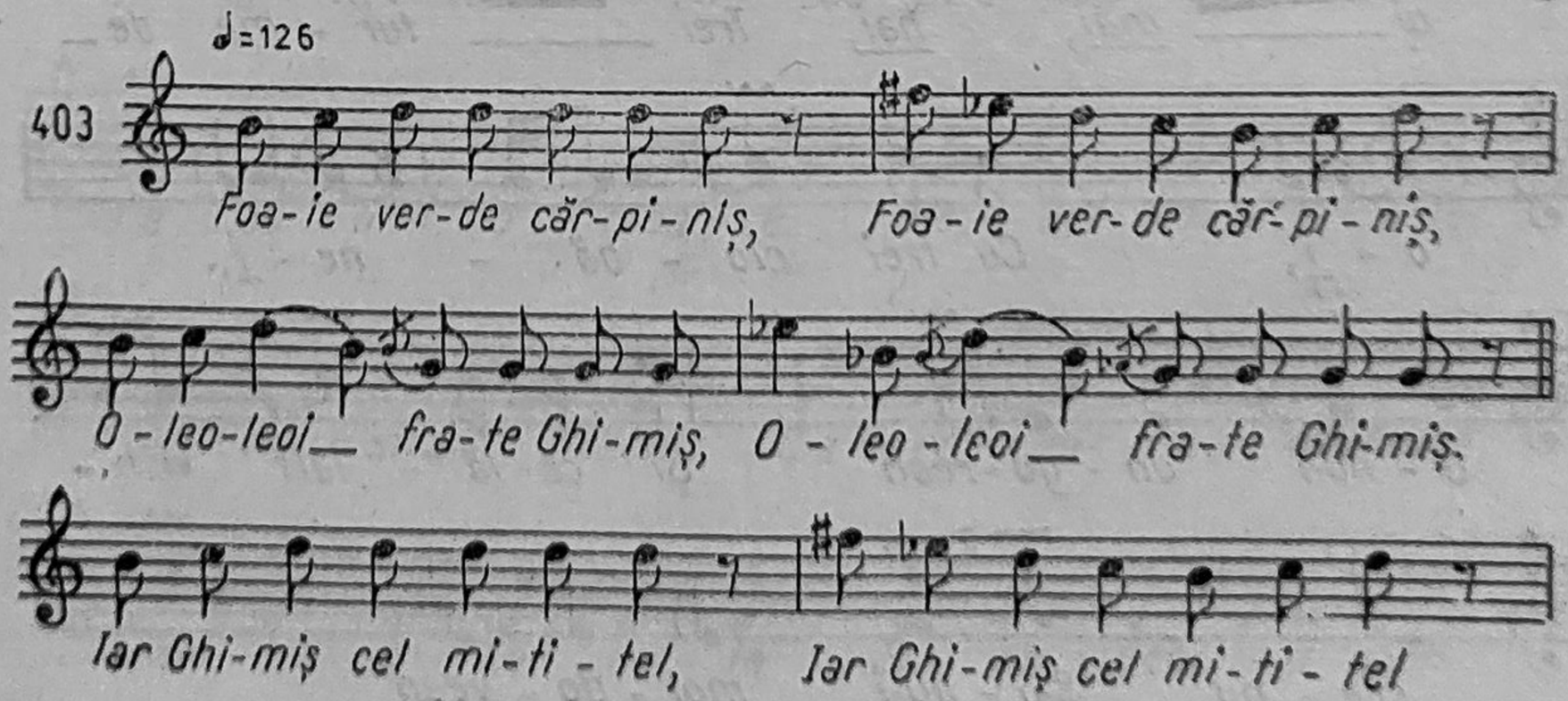
Fra - te, ș-ai Mol - do - vi - e - i.

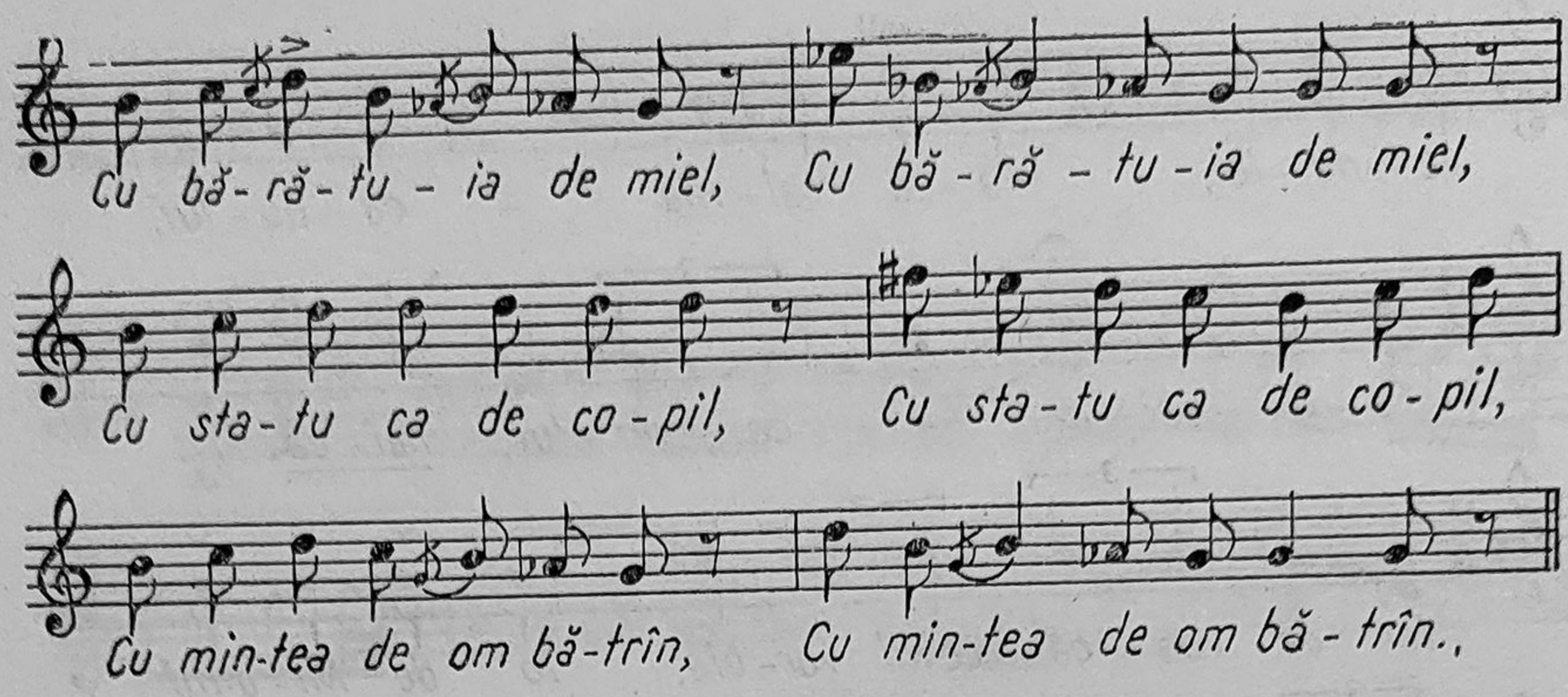
Căi - mă - ca - nii tîr - gu - lui, Cis - ti - ții di



II b. *BALADA LUI GHIMIȘ*

Bogdănești — Bacău

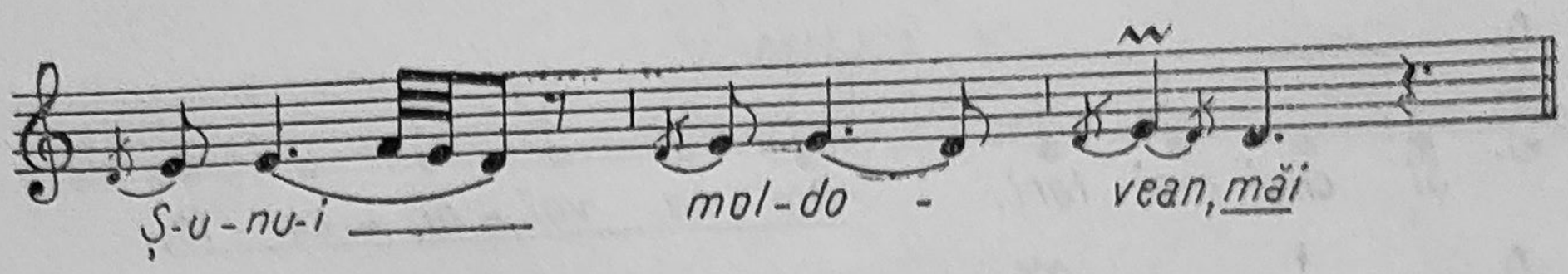




III. *MIORIȚA*

Sutești — Brăila

Mg. 4 251 I C



III. *MIORIȚA* — *Poiana — Neamț*

405

Pe mun-ții cei mari, măi, Sunt trei pă-cu-rari, măi,
Doi îs fră-ți-ori și mai mă-ri-șori,
Păi Doi îs fră-ți-ori și mai mă-ri-șori.
Dar u-nu-i mi-ti-tel și mai stră-i-nel.
Doi-na voi-ni-cu-le, Pu-iul ța-tei, pu-iu-lea,
măi ăi Ș-a-cei fră-ți-ori, Ei se stă-tu-i-ră
Și să vo-ro-vi-ră Că pe-a-pus de soa-re
Ca să mi-l o-moa-re Pe cel mi-ti-tel
Și mai stră-i-nel, C-a-re oi mai mul-te,
min-dre și cor-nu-te Și ber-beci mai mari

Si cîini mai tari. Doi - na voi - ni - cu - le,

Pu - iul ța - ței,— pu - iu - lea, măi

IV. *RADU CALOMFIRESCU*

Disc 952 — Fgr. 6 598

Muntenia

406

Vioară

Voce

păi

Lun-ca Mă-gu-re-li-lo-rî A - su-pra Să-e - ni-lor,

Păi ce Mul-te cor-turi sînt în-tîn-se, Mul-te sînt mă-run-te sînt,

Dă bus' ne-gri tă-tă-rești, Sa-ri-ce mol-do-ve-nești.

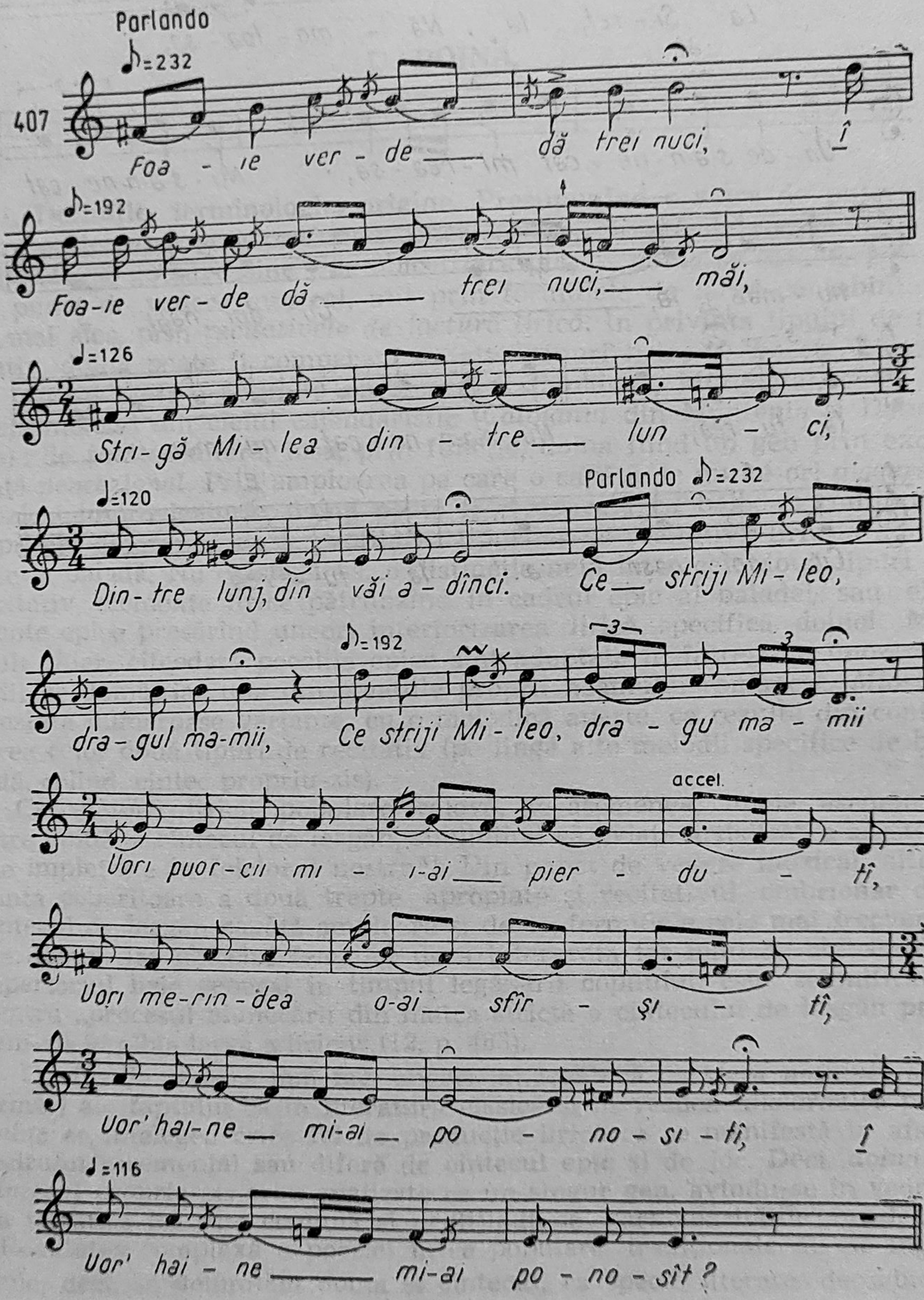
Vioară

da La mij-loc de cor-tu-re-le

Mi-e-st-un cort ma - re ro - tat.— etc.

Slatina

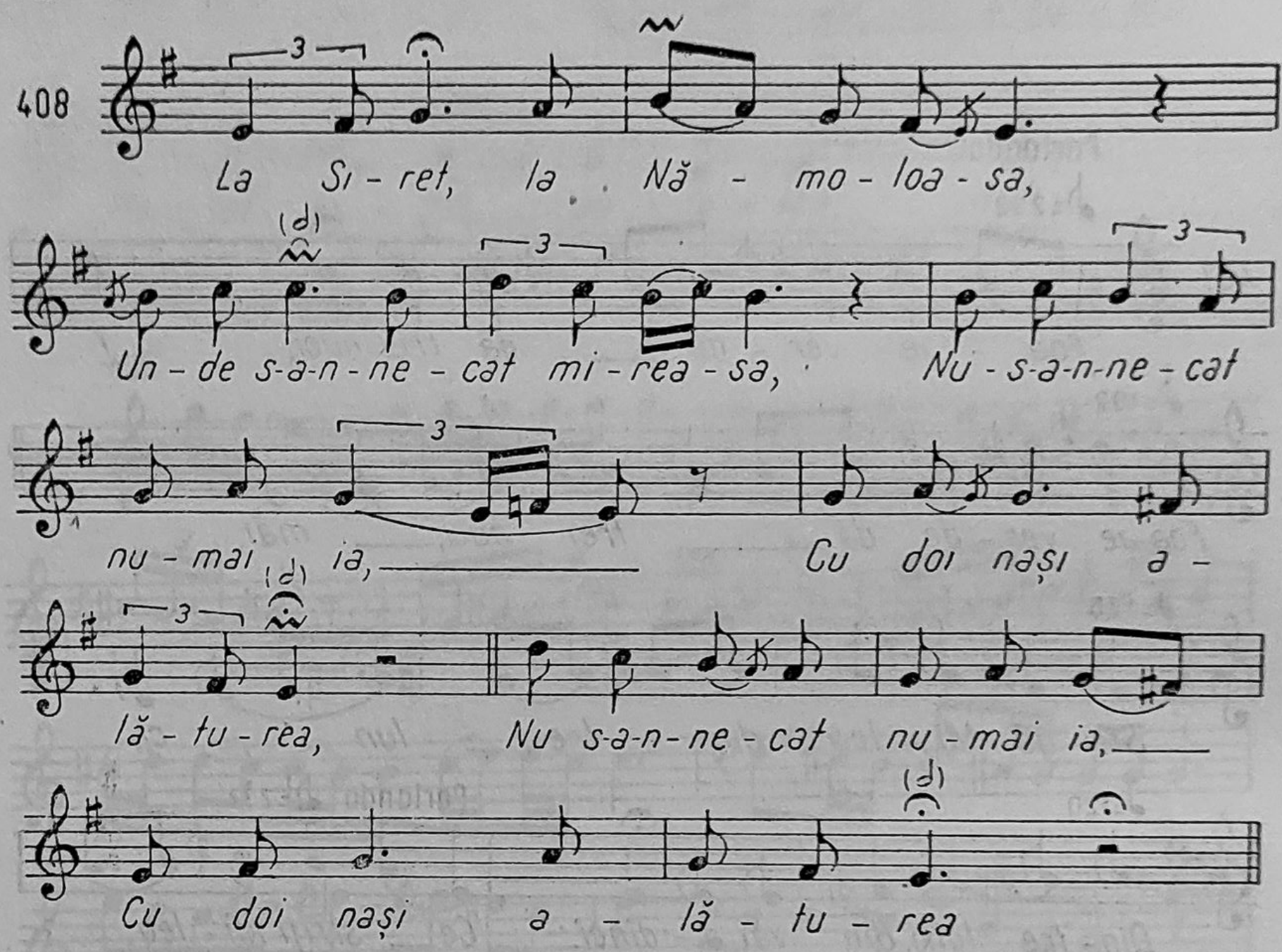
Disc 678 b



VI. *NUNTA ÎNECATĂ ÎN SIRET*

Brăila

Mg. 4 145 II C



D. DOINA

1. **Definiție, terminologie, origine.** Presupunînd o stare de puternică trăire sufletească și o profundă interiorizare, cîntată de român în mod individual și „pentru sine", de obicei fără public, *doina* se caracterizează, din punct de vedere muzical, atît prin formulele de largă cantabilitate, cît, mai ales, prin *recitativele de factură lirică.* În privința tipului de recitativ, doina poate fi comparată cu alte genuri lirice — bocete, cîntece ale miresii dintr-o anumită parte a țării (Moldova, Muntenia), chiar cu unele melodii din ciclul calendaristic (*Caloianul* din Muntenia și Dobrogea) ; de acestea diferă, însă, prin funcție, doina fiind un gen prin excelență *neocazional.* Prin amploarea pe care o capătă de multe ori discursul muzical improvizatoric, doina poate fi comparată cu balada ; conținutul exprimat determină, însă, profilarea tipurilor de recitativ : liric în doină, epic la baladă. Nu există, însă, o distincție netă între cele două tipuri de recitativ, elemente lirice pătrunzînd în cadrul epic al baladei sau elemente epice presărînd uneori interiorizarea lirică, specifică doinei. Mai mult chiar, cîteodată poeziile epice sînt adaptate în întregime unor melodii de doină, iar una din creațiile proprii neamului românesc, *Miorița,* prezintă numeroase variante, cu o melodică aparte, ce rezultă din contopirea celor două tipuri de recitativ (pe lîngă alte melodii specifice de baladă, colind, cîntec propriu-zis).

Cercetătorii liricii populare relevă, de asemenea, unele asemănări între doină și cîntecul de leagăn, subliniind că „viața artistică" a acestora „se împletește în folclorul nostru"[1]. Din punct de vedere muzical, alternanța coborîtoare a două trepte apropiate și recitativul embrionar din cîntecul de leagăn capătă amploare și devin formulele cele mai frecvente ale doinei. Iar obiceiul femeilor de a interpreta tot felul de cîntece din repertoriul liric general în timpul legănării copilului este semnificativ pentru „procesul alunecării din matca strictă a cîntecului de leagăn propriu-zis în albia largă a liricii" (12, p. 483).

Confuziile care se mai fac, uneori, în legătură cu *sfera noțiunii,* sînt urmări ale faptului că în literatura clasică și în vechea folcloristică prin *doină* se înțelegea orice fel de producție lirică ce se manifestă în afara cadrului ceremonial sau diferă de cîntecul epic și de joc. Deci, *doina și cîntecul propriu-zis* erau analizate ca un singur gen, avîndu-se în vedere că tematica lor este comună și neglijîndu-se particularitățile muzicale. „Realitatea complexă a poeziei lirice populare tradiționale nu ne îngăduie, deci, să delimităm doina și cîntecul, ca specii literare deosebite"

---

[1] Papadima, Ovidiu, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor,* an IX, 1960, nr. 2 și 4, pag. 309—329 și 627—669.

(14, p. 359). Pornind de la rezultatele cercetărilor etnomuzicologice, ultimele publicații de sinteză referitoare la folclorul literar[1] menționează, la rîndul lor, distincția ce trebuie făcută între *doină* și *cîntecul propriu-zis*. Specificitatea doinei nu reiese, spunea Ilarion Cocișiu, „citîndu-se doar poezii populare. Aici suverană fiind melodia (precum în baladă e poezia), numai o caracterizare muzicală a genului poate aduce deplină lumină“ (8, p. 402). O neclaritate care dăinuie și printre muzicieni provine din caracterul oarecum tărăgănat, mișcarea rubato, interpretarea individuală — prezente în doină cît și, de cele mai multe ori, în cîntecul propriu-zis — ca modalități mai adecvate de xprimare a conținutului liric. Dar, față de expresia concentrată și contururile precise ale cîntecului propriu-zis, doina este, de regulă, o desfășurare melodică amplă, improvizatorică.

Cercetătorii muzicii populare românești definesc *doina ca un stil melodic prin excelență liric ; o melopee de formă deschisă, bazată pe improvizație prin folosirea unor elemente melodice tipice mai mult sau mai puțin variabile* (2, 4, 9, 10). Formulele tradiționale proprii stilului sînt preluate de către interpret, în momentul cîntării, în mod spontan, dar nu întîmplător, respectîndu-se legile nescrise ale creației folclorice ; mai mult decît în alte genuri, aici creația se confundă cu interpretarea, *recitativele melodice* și *recto-tono* se înlănțuie cu repetările, transpunerile și transfigurările lor, iar melodia, uneori „infinită“, este punctată pe alocuri de interjecții, coroane și pauze, în concordanță cu starea sufletească a cîntărețului și în modul voit de el.

Termenul de doină a cunoscut o largă popularitate o dată cu apariția publicațiilor de folclor literar ale lui Vasile Alecsandri[2] ; înaintea acestuia, cuvîntul a fost menționat de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei,* cu el debutînd „toate cîntecele care amintesc isprăvile vitejești de război și toate introducerile cu care moldovenii încep să intoneze o cîntare“ și de Franz Joseph Sulzer, în *Istoria Daciei Transalpine*[3] : „Doina, Doina dudelt der Walache“ („Doina, doina dîrlăiește românul“). Și într-un caz și în celălalt, cuvîntul este pomenit ca refren sau înlocuire de versuri, Sulzer specificînd că nu este „numai o intradă sau introducere, ci arii întregi fără cuvinte“. Sub forma *daina, dainam, dui* sau chiar *doină*, constituie versuri sau refrene în cîntece transilvănene — *Daina, daina și daina, Ș-apoi daina și daina, Dui, dui, dui și iară dui, Doină*[4], *mîndra și daina, Ș-apoi daina și daina, Dui, dui, dui și iară dui, Doină*[4], *mîndra și dainam / Și iară dainam, dainam.* În analiza lingvistică, rezervată acestui termen, Bogdan Petriceicu Hasdeu (11, p. 246—250), după ce citează diferitele interpretări ale cărturarilor noștri, conchide : „avem mai multe limbi indo-europene în cari se găsește același cuvînt cu același sens, sau aproape cu același sens ; diferind numai în nuanțe“.

Terminologia populară este diferențiată pe zone și indică uneori forma, conținutul sau caracterul cîntecului ; Transilvania de Nord : *hore lungă, hore cu noduri, horea frunzei, horea de jale, horea pribeagului.*

---

[1] Pop, Mihai, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, pag. 358—359.

[2] Alecsandri, Vasile, *Poezii populare ale românilor*, București, 1866.

[3] Sulzer, Franz Joseph, *Geschichte des transalpinischen Dacieus*, Viena, 1781.

[4] Cu ocazia culegerii efectuate de Tiberiu Brediceanu în Maramureș, în anul 1910.

În Oltenia : *cîntec lung, îndelungat, prelungat, prelung, de jale, de codru, de ducă, de coastă, haiducesc.* În Muntenia : *de cuc, de frunză, de codru, de jale, de plai, haiducesc, de dragoste.* În Moldova : *a frunzii, de jale ;* alături de terminologia locală, circulă și denumirea de *Doină,* întîlnită astăzi în toate locurile care mai păstrează acest gen și chiar în locurile care nu-l păstrează (în Banat, de pildă, unde astăzi întîlnim numai doina instrumentală, cîntecul vocal propriu-zis este numit doină).

Dimitrie Cantemir și Bogdan Petriceicu Hasdeu (11, p. 247) susțin, pe căi diferite, *originea dacă a doinei :* primul presupune că zeul Marte purta la daci numele *Doina,* iar al doilea pornește în demonstrația sa de la natura artistică a traco-daco-geților, așa cum menționează de altfel și scrierile istoricilor antici. După ce cărturarii noștri romantici, întruchipînd aspirația de definire a specificului cultural românesc, au susținut că *Doina* este „cîntecul pe care nu-l mai au alte popoare", extinderea și adîncirea cercetării folclorice au dezvăluit o întinsă arie de răspîndire a aceluiași stil melodic. Este interesantă evoluția opiniilor lui Béla Bartók, privitoare la originea doinei românești : în introducerea culegerii sale din Maramureș (1923), el constată că *Hora lungă* pe care a cules-o în primăvara lui 1913 corespunde cu melodiile epice „dumy" ale ucrainenilor, de la care crede el că ar fi fost preluată de românii maramureșeni ; în același an, însă, a întîlnit la arabii din centrul Algeriei un stil melodic similar. După vizitarea Arhivei de folclor a Societății Compozitorilor Români, în februarie 1934, afirmă că „cel mai vechi stil melodic al Olteniei, Munteniei, Moldovei, precum și al Maramureșului și Ugocei este acest *Cîntec lung,* acest stil nu are nici o legătură cu stilul pentatonic maghiar și că, totuși, are o obîrșie sud-estică (perso-arabă)" ; pînă la acea dată erau cunoscute astfel de melodii și în Persia și Irak (3, p. 29).

Lăsînd la o parte faptul că acest stil melodic nu poate fi mai vechi decît unele cîntece rituale, cercetările ulterioare au dovedit existența unor cîntări asemănătoare în întreaga Peninsulă Balcanică, la evreii din Galiția, în Orientul turco-perso-arab, în India, Indochina, China, Mongolia etc. Încă înainte ca Bartók să-și formuleze ultimele observații, menționate mai sus, Constantin Brăiloiu afirma[1] că *„doina nu este un împrumut" ;* menționa, totodată, o oarecare „influență orientală", referindu-se la doinele mai recente „de dragoste" din Muntenia ; apariția și dezvoltarea speciei „de dragoste", în care un rol important l-au avut lăutarii (foarte receptivi la orice modă), au fost studiate ulterior și de alți specialiști (9, p. 28—30).

Simple asemănări melodice sau stilistice nu înseamnă, implicit, împrumuturi sau influențe ; unele elemente muzicale — formule ritmico-melodice, intonații, emisiuni vocale, structuri formale — își au obîrșia în însăși constituția psiho-fizică a omului. Pentru anumite zone românești (Maramureș, Oltenia Subcarpatică) stilul de doină reprezenta, pînă de curînd, și în unele locuri mai reprezintă încă (sate din Bucovina), singurul mod de cîntare (pe lîngă melodii de joc), care se adaptează, pe rînd, unor funcții și situații diferite ; fără îndoială, deci, avem de-a face cu un fond muzical ancestral, din care au apărut ulterior melodii adecvate unor împrejurări diverse. Doina exprimă o gamă largă de trăiri sufletești intime ; bucuriile și necazurile (uneori, nemulțumirile și revolta), dragostea pentru cei apropiați, nostalgia plaiului natal și dorul, acest sentiment de-

[1] Într-o conferință ținută la Sorbona (10, p. 86).

finit printr-un termen intraductibil în alte limbi ; astfel privită, *doina este un simbol al spiritualității românești* iar, pe un plan mai general, este o *formă specific românească de manifestare a unui stil muzical cvasi-universal*[1].

2. **Trăsăturile generale ale doinei.** Fondul tematic și imagistic, specific doinei, are un caracter unitar, care nu exclude, însă, varietatea și diversitatea din interiorul lui, condiționate funcțional în primul rînd de sensibilitatea interpretului și gustul lui artistic. Pe de altă parte, această diversitate este determinată de aspectele multiple ale vieții, de anumite atitudini și trăiri legate de realități sociale, naturale etc.

— Tema înstrăinării :

„Mi-a făcut maica gura,
Cumva de m-oi străina
Să horesc cîte una,
Să mă 'stîmpăr cu dînsa".

— Tema despărțirii de cei dragi :

„Și-așa-mi vine ca să zbor
Pi deasupra codrului,
Să tai calia trinului
Și să cînt cu-atîta giers
Să ti pot opri din mărs".

— Tema norocului :

„Mîndră floare-i nărocu,
Da' nu criește-n tăt locu
Și nu-l are tăt omu'".

— Tematica de dragoste :

„Foaie verde sălcioară,
Inimioară, inimioară
Ce stai tristă și amară,
Ce focșorel de doboară ?
— Mă doboar-o boală grea,
Dorul și cu dragostea
S-a pus la inima mea".

— Tema haiducească :

„Dacă văzui și văzui
Imi luai drumul codrului.
Eu ochesc, durda pocnește,

---

[1] O opinie interesantă privind originea doinei prezintă Gheorghe Ciobanu (*Folclorul — dovadă a vechimii și continuității poporului român pe aceste meleaguri*, Revista Muzica, iunie 1980, pag. 4—5) ; pornind de la unele denumiri ale doinei — *Horă bătrînească* (Maramureș), *Bătrînească* (Rădăuți), provenită din limba latină (Betranus) și de la simplitatea elementelor de bază ale doinei, consideră acest „stil melodic — anterior perioadei de formare a poporului român, iar asemănarea dintre doina gorjănească și cea maramureșeană s-ar explica prin ruperea în două a unui trib dac, așezat în Oltenia nordică.

Ciocoiul se zvîrcolește,
Las'să moară ca un cîine
Că i-am zis mereu : Jupîne,
Nu-ți mai bate joc de mine
C-o veni ziua de mîine
Și m-oi răʃui cu tine !“

— Tematica nouă, corespunzătoare realităților socialiste :

„Foaie verde măghiran
Am pornit mărețul plan“...

— Tema relației cu natura, cu mediul înconjurător :

„Primăvară, mama noastră
Ia zăpada de pe coastă“...

sau

„Mă vede că trăiesc bine
Cu mîndruța lîngă mine,
Mergînd mereu la pădure
Și cu murgu după mine ;
Poteceaua din pădure
Pardosită cu alune,
Cu alune mărunțele
Să-m'trosnească su' picere“.
Să-m' trosnească sub picere“.

sau

„Cîntă puiu cucului
Pe cătina nucului“.

Versurile doinelor se încadrează întotdeauna *într-un tipar octosilabic* (tetrapodie), în interiorul căruia apar uneori silabe „supranumerare“, intercalate, lărgind arcul melodic și avînd consecințe asupra varietății dimensionale a frazelor muzicale ; între rîndurile melodice unele silabe sau formule — *of, măi, hai, doina, hei, dui, dzî, măi, apăi, apăi, le* — au funcție de anacruze silabice sau melismatice, completări ale versului, interjecții, refrene.

Structurile sonore sînt, de cele mai multe ori, *prepentatonice* (mai rar *prepentacordice* și *pentatonice*) în tipurile arhaice ; în tipurile mai evoluate, structurile se amplifică spre *hexacordii* și moduri *heptacordice*, de obicei *dorianul*, în care treapta a patra apare frecvent mobilă, în sens ascendent, creînd inflexiuni ale cromaticului 1. Mobilitatea sunetului aflat la cvartă suitoare față de fundamentală se manifestă și în structurile sonore ale tipurilor arhaice. În tipurile relativ recente (la rîndul lor însă vechi, de vreme ce încep să apară prin secolul al XVI-lea 9, p. 28), „de dragoste“, modurile și inflexiunile cromatice sînt definitorii, jucînd un rol esențial în realizarea muzicală a pieselor respective.

Caracteristice doinei sînt formulele de *recitativ recto-tono* și *melodic* (foarte rar, parlato), ce constituie anumite tipuri de formule inițiale, mediane și finale (10, p. 92—93) ; rîndurile muzicale corespunzătoare versurilor formează și aici unități ritmico-melodice distincte, ce se constituie din pasaje desfășurate atît prin sunete diferite, cît și recto-tono. Proprie stilului este insistența în recitativ, ca și la cadențe, pe anumite trepte : a

patra, a doua, întîia, a cincea, a șasea. Cadențele din finalurile strofelor melodice se fac, de regulă, pe treapta întîia, foarte rar (Oltenia) pe a doua sau printr-o alunecare treptată, semi-parlato, de la fundamentală la cvarta inferioară (Bucovina).

Desenele melodice, uneori bogat melismatice, susținute prin emisii vocale cu o pronunțată tentă locală — incluzînd pe alocuri (Maramureș, Gorj) sunete „cu noduri", „sughițate", „gîlgîite", colorări de vocale — sînt purtate într-un *ritm parlando-rubato, sistem propriu stilului doinit.*

Elementele de expresie, care definesc acest *gen muzical prin excelență,* se grupează în strofe „elastice", inegale ca dimensiune, în care frazele muzicale nu respectă decît rareori o succesiune afirmată inițial și în care elementele de versificație cu caracter improvizatoric sînt presărate la voia interpretului. În aceste strofe *elastice* sau perioade muzicale *mobile,* unele formule se mențin, altele se elidează, unele se repetă identic sau variat (apărînd unul sau cîteva sunete noi, după care se revine la un pasaj enunțat anterior). Acest travaliu tematic are loc în spiritul unei tradiții locale, ce preferă *anumite* formule de recitativ și o succesiune specifică a motivelor.

Improvizația lirică se produce în cadrul unor formule-pilon de o mai mare stabilitate, care se așază, de obicei, la începutul și sfîrșitul strofelor muzicale. Trebuie să precizăm că, uneori, întreaga doină urmează un tipar stabil, forma arhitectonică prezentîndu-se într-o stare „pietrificată". Și, totuși, nici în aceste cazuri, cu tot conținutul liric comun, doina nu se confundă cu cîntecul propriu-zis, pentru că fiecărui gen îi sînt caracteristice anumite structuri și mijloace de expresie : *moduri, elemente intonaționale și ritmice, formule, emisii vocale ;* de aceea a fost necesar să se evidențieze de la început rolul recitativului în construcția arhitecturală a doinei.

De obicei, doina (de fapt, strofa melodică, „elastică") are trei părți :

— *o parte introductivă* (care *debutează sau nu* cu o *interjecție introductivă,* ce constă dintr-un arpegiu ascendent, din unul sau mai multe sunete alungite, dintr-un salt de terță sau octavă sau un desen melismatic), ce se desfășoară, de regulă, pe unul, mai rar pe două rînduri melodice și este constituită din alternarea repetată a două trepte (a cincea cu a patra sau a șasea cu a cincea) sau dintr-un recitativ recto-tono ;

— *o parte mediană* — doina propriu-zisă (la care ne-am referit anterior), construită la libera alegere a interpretului, în funcție de inspirația și talentul său, pe baza motivelor tradiționale ;

— *partea concluzivă,* precedată uneori de o largă formulă ornamentală, de coroana pe un sunet neafirmat suficient în partea mediană, de o pauză și constînd dintr-un recitativ recto-tono, dintr-un desen melodic descendent, în general, dintr-un pasaj (de unul, două rînduri melodice), bine individualizat față de discursul muzical anterior.

3. **Tipuri de doină.** Pentru sistematizarea materialului muzical, pe care îl formează doinele în ansamblul lor, avem în vedere :

a) sursa de execuție ;
b) criteriul diacronic (evolutiv) ;
c) criteriul sincronic (răspîndire zonală).

După sursa de execuție, doinele pot fi :

a) *Vocale* (în toate zonele care mai păstrează doina — Maramureș,

Oaș, Sălaj, Năsăud, pe Someș și pe Mureș, pe Tîrnave, Țara Bîrsei, Țara Oltului, Sibiu, Oltenia, Muntenia, Moldova, Bucovina, exclusiv Bihorul și Banatul).

b) *Instrumentale :*
— păstorești ;
— de origine vocală (se întîlnesc, cu o frecvență mai redusă decît cele vocale, în toate zonele, inclusiv Banatul ; în Bihor doina nu este atestată).

c) *Vocal-instrumentale :*
— cîntate simultan, monodic (heterofonic), de voce și instrumente tradiționale (voce-fluier) ;
— acompaniate de taraf (tipurile mai evoluate și „de dragoste").

Doina păstorească sau *instrumentală propriu-zisă* este, așa cum am văzut în alt capitol, mai bogat ornamentată, cu o abundență de apogiaturi, triluri etc., ce corespund și posibilităților tehnice ale instrumentelor respective. Ea se desfășoară uneori pe aceleași motive întîlnite și în partea lirică a poemului pastoral *Cînd și-a pierdut ciobanul oile*, iar alteori formulele melodice ale doinei din poem sînt preluate și de cîntarea vocală (16, p. 267).

Citeodată doina instrumentală se construiește pe motive din doina vocală ; prin adaptarea instrumentală, se păstrează conturul rîndurilor melodice, însă unii timpi se lărgesc prin ample și repetate formule melismatice, iar alții se concentrează prin reducerea numărului sunetelor din recitativul propriu-zis. Cîntarea vocal-instrumentală, practicată în unele zone (voce-ceteră în Maramureș, voce-fluier în Năsăud), creează numeroase efecte eterofonice. Acompaniamentul instrumental al *doinelor de dragoste* este mai complex și se realizează de către tarafurile lăutărești, îndeosebi printr-o „țiitură măruntă".

Criteriul *diacronic* ce interferează cu cel *sincronic*, deoarece tipurile arhaice se mențin numai în cîteva zone și nu cu aceeași frecvență ; alături de acestea au apărut tipuri mai evoluate, iar în alte regiuni se cîntă numai acestea din urmă. Coexistă, deci, mai multe straturi, pe care le putem identifica după materialul sonor utilizat, după modalitățile de intercalare a unor elemente poetico-muzicale (interjecții, refrene, silabe), după forma recitativelor și structurile arhitectonice :
— tipuri arhaice — Maramureș, Oaș, Năsăud, Bucovina, Oltenia Subcarpatică ;
— tipuri mai evoluate — în zonele menționate mai sus, inclusiv în unele părți ale Transilvaniei, în Muntenia, Moldova ;
— tipuri „de dragoste" — Muntenia (inclusiv Dobrogea), Oltenia de Sud.

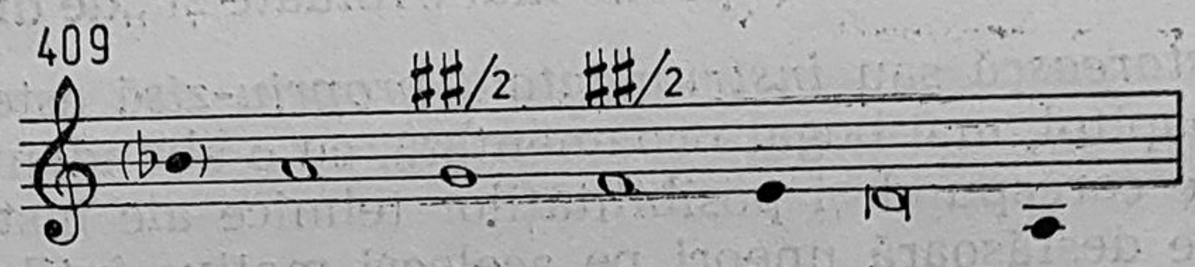
Doina din nordul Transilvaniei (Maramureș, Oaș) reprezintă unul din cele mai vechi straturi ale acestui gen. Existența ei în Maramureș a fost marcată în al doilea și al treilea deceniu al acestui secol, ca rezultat al cercetărilor făcute de către Béla Bartók ; el a apreciat că atît variantele vocale cît și cele instrumentale, cu toate deosebirile dintre ele, aparțin unui singur tip ; în culegerea sa, *Horea lungă*, cu lovituri de glotă, a fost interpretată numai de către femei, dar cercetările ulterioare au dovedit existența acesteia și în repertoriul bărbaților. De asemenea, „în acest ținut,

sau cel puțin pe unele teritorii limitate ale lui, s-ar fi putut constata cu aproximativ un veac în urmă, existența *Horei lungi* ca unică sau aproape unică deținătoare a repertoriului vocal liric și epic“ (6, p. 182).

Pe lîngă *Horea lungă*, mai poartă și alte denumiri : *Pa lungu, Horea trăgănată din bătrîni, Horea bătrînească, Horea frunzei, Horea cu noduri, Horea cu cioturi, Glas cu cioturi ;* într-o culegere recentă[1] purta numai denumirea *Glas din bătrîni*, aceasta indicînd atît preluarea din tradiție cît și prezența genului în repertoriul oamenilor mai în vîrstă. Doina poate fi cîntată și instrumental : fluier, ceteră, chiar bucium ; la petreceri și nunți, vocea este însoțită heterofonic de ceteră.

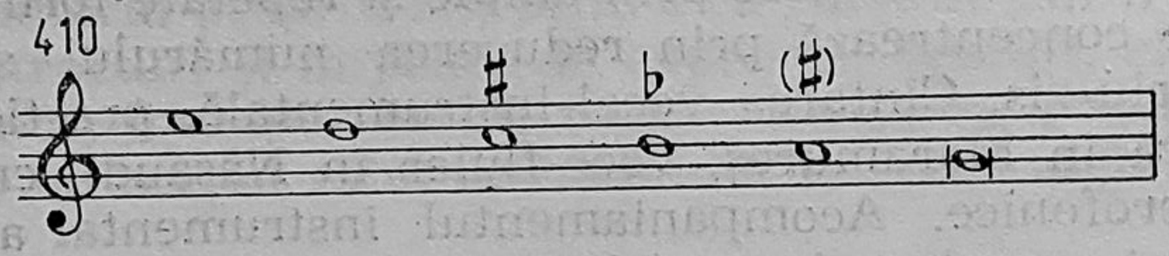
Materialul sonor al doinei din nordul Transilvaniei (Maramureș, Oaș) prezintă o structură *prepentatonică* de bază :

409



Treapta a doua este pien, iar a șasea este întotdeauna coborîtă ; scheletul melodiei este reprezentat de *tritonie* (sol, fa, re), iar registrul esențial este de cvintă (re-la). Într-un stadiu mai evoluat, atît structura sonoră de bază cît și forma arhitectonică se amplifică ; registrul esențial se extinde la sextă mare :

410



Doinele maramureșene și oșene sînt alcătuite din două categorii de formule melodice : *recitativ* (de regulă *recto-tono*) și *formula de înflorire ;* recitativul melodic apare în special în stadiul de destrămare a stilului clasic. Dacă în prima parte a strofei melodice recitativul recto-tono se desfășoară pe sunetul aflat la cvarta superioară față de fundamentală, ultimele rînduri melodice impun treapta întîia, a cărei repetare este întreruptă, uneori, de un desen melodic ce individualizează formula finală. Forma arhitectonică are în componența sa, de cele mai multe ori, două rînduri melodice deosebite, ce se pot repeta variat ; uneori, strofa melodică este constituită și din repetarea variată a aceluiași rînd melodic. După interjecția inițială (ce poate lipsi uneori) pe un sunet lung, de obicei treapta a patra sau a cincea, urmează o succesiune de pasaje *recto-tono* și *formule nodale* (recent, specialiștii optează pentru acest termen, derivat dintr-o terminologie locală — *horea cu noduri* — și fiind de o mai mare plasticitate pentru tehnica vocală specifică doinei maramureșene și oșene ; formule *nodale* față de formule cu *sunete sughițate*) ; executarea nodurilor aparține numai unor anumiți cîntăreți virtuoși :

„La horea moroșănească
Trăbă om să o horească,
Numa să n-o năcăjească“.

[1] Efectuată de o echipă a Conservatorului bucureștean, condusă de Gheorghe Oprea, decembrie 1979, Com. Bogdan-Vodă.

Formulele nodale conţin o pendulare între treptele 4—3, 5—3, mai rar 5—4 ; în interiorul versului, ele se execută, de regulă, pe vocalele *u, î* sau *i*, precedate de *h*, ce mijloceşte impulsionarea loviturii de glotă ; în afara textului de vers, se execută pe un refren : *dzî, măi, dzî ; duinu şi duinu, duina ; dui, dui şi iară dui*. Nodurile (în doina nord-transilvăneană) sînt lovituri de glotă, executate prin crisparea muşchilor gîtului în care, anterior unui sunet de bază, se emit două sunete (aproximative intonaţional), pe durate foarte mici, primul mai jos, al doilea mai sus faţă de sunetul real. În evoluţia sa, doina maramureşeană şi oşană tinde către o treptată cristalizare a formei strofice, melodizarea recitativului, diminuarea sau dispariţia formulelor nodale.

Doina din Năsăud prezintă trei categorii de melodii (15, p. 265) : a) variante vocale şi instrumentale cu denumirile cele mai frecvente *A oii* sau *Ciobanul care şi-a pierdut oile ;* b) variante vocale şi instrumentale, al căror titlu predominant este *De jele ;* c) melodii instrumentale ce fac parte din fondul vechi păstoresc.

Prima categorie se încadrează într-o formă arhitectonică restrînsă de trei, patru rînduri melodice, iar modul de bază este un *pentacord diatonic*, uneori cu inflexiuni *cromatice* (treapta a patra instabilă), în care substratul prepentatonic este evident ; *ambitusul* este de *cvintă*, rar se lărgeşte spre *sextă mare*. Începutul şi sfîrşitul primului rînd melodic sînt pe treapta a cincea, celelalte rînduri melodice terminînd pe treapta întîia, prin alunecări de la sunetul cel mai acut. Melodiile pot fi, uneori, foarte ornamentate, dar nu se mai întîlnesc formulele nodale specifice Maramureşului şi Oaşului ; în Năsăud, alături de recitativul recto-tono, se impune stilul cantabil. Această categorie de melodii are o arie de răspîndire limitată la partea de răsărit a ţinutului năsăudean şi prezintă înrudiri cu cea de a doua categorie, răspîndită *în tot cuprinsul actualului judeţ Bistriţa-Năsăud, precum şi în Bucovina*, ceea ce i-a determinat pe cercetători să le considere ca aparţinînd unui strat muzical arhaic unitar.

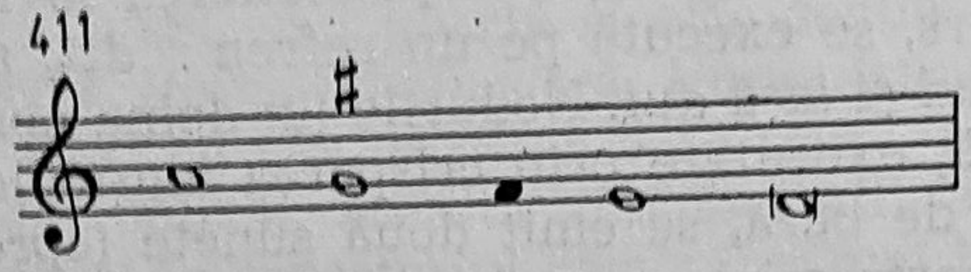
Grupul de variante cu o largă răspîndire atît în Năsăud, cît şi în Bucovina are o formă arhitectonică mai amplă, de la trei la opt rînduri melodice, modul este un *pentacord* sau un *hexacord doric* cu treapta a patra mobilă. Secunda mărită apare mai ales în primul rînd melodic (A), al doilea rînd melodic distinct (B) fiind, de regulă, diatonic ; pasajele melodice se concentrează în jurul unor sunete : primul rînd pe treapta a cincea, al doilea (B) pe treapta a patra, al treilea (C) pe treapta a doua. iar al patrulea (D) pe treapta întîia ; aceste trepte reprezintă osatura modală.

Caracterul unitar al stilului melodic doinit pe teritoriul folcloric românesc este dovedit, printre altele, şi de faptul că acest tip are asemănări cu un „viers bătrîn“ de doină, ce era răspîndit în trecut în toată Moldova (ex. 420). De altfel, cercetătorii (1, 6, 16) au demonstrat că la baza tipului melodic al Năsăudului şi Moldovei de Nord au stat relaţiile permanente dintre românii de pe ambele versante ale Carpaţilor, unele căi de vehiculare a creaţiilor folclorice fiind transhumanţa, schimburile comerciale şi mai ales refugierile.

În Bucovina există şi alte subtipuri melodice de doină, reprezentînd atît stratul arhaic local cît şi evoluţia acestuia spre forme arhitectonice ample, improvizatorice sau cristalizate. Materialul sonor al stilului vechi

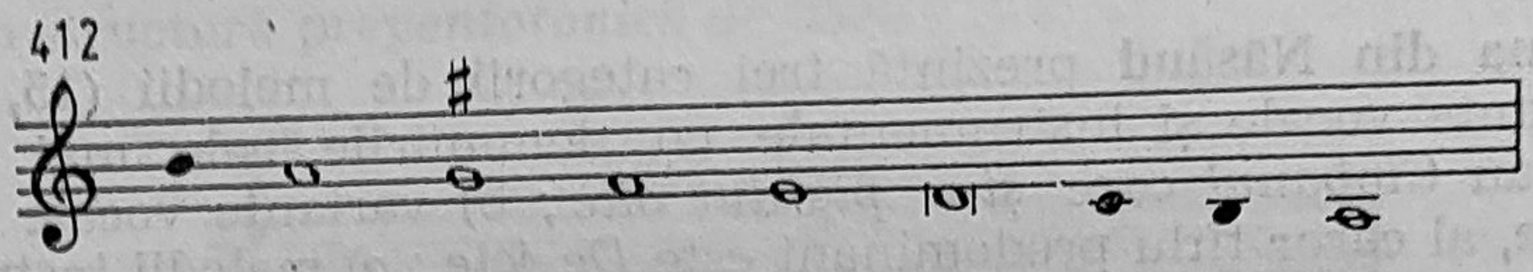
se încadrează, de regulă, în limitele unei cvinte, iar structura este a unui pentacord cu substrat tetratonic ; treapta a treia este, de multe ori, pien.

411



iar a patra manifestă aceeași instabilitate ca în alte zone. În alte doine, pilonii de sprijin se înmulțesc,

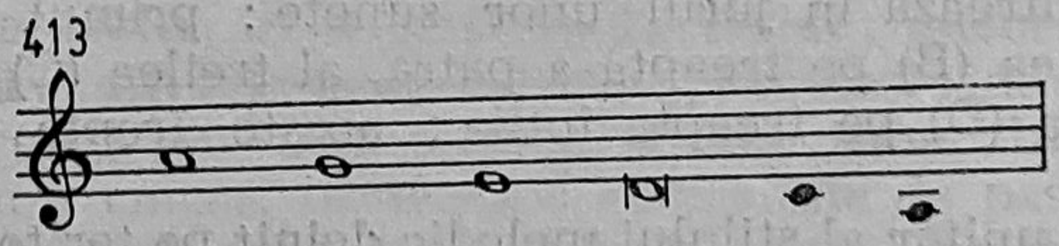
412



materialul sonor amplificîndu-se, atît în sens ascendent cît și descendent. De altfel, coborîrea spre cvarta inferioară, ce se realizează pe ultimul rînd al strofei melodice, este un procedeu de expresie caracteristic pentru anumite stadii ale evoluției doinei bucovinene și constă din : alunecare recitată, semi-parlato, melodizată sau salt direct de la fundamentală la cvarta descendentă. Uneori, structura sonoră se aseamănă cu cea a cîntecului propriu-zis, prin instabilitatea treptei a cincea. Stabilitatea structurii modale, ca și în alte zone, se realizează în Bucovina prin recitativele recto-tono și sunetele prelungite din interiorul rîndurilor melodice. În ceea ce privește forma arhitectonică, exemplarele de factură arhaică (pe care le întîlnim și astăzi, bunăoară la Bilca, unde doina continuă să fie singurul stil de cîntare) cuprind două rînduri melodice diferite A, B, adăugîndu-se, ca încheiere a strofelor variabile, C-ul recitat sau semirecitat ; acesta din urmă începe să fie părăsit, observîndu-se o dispariție treptată a alunecării de pe rîndul melodic final. În forme mai ample, atît improvizatorice cît și cristalizate, apar și alte rînduri melodice. Unele refrene *(dui, dui, dui)*, structuri și recitative apropie tipul bucovinean de cel maramureșan.

În *Oltenia Subcarpatică*, vechea doină se desfășoară pe un material sonor în limitele unei cvinte, care, uneori, se extinde în grav (mod tetratonic) :

413



Și aici ea pare să fi fost „unica melodie a repertoriului liric neocazional“ (13, p. 203).

Cele mai caracteristice formule melodice constau din :

— alternanța treptei a cincea cu treapta a patra ;

— intonarea tritoniei pe treptele a cincea, a patra, și a doua, într-o succesiune variată a sunetelor ; și ornamentele subliniază sunetele acestei tritonii ;

— recitativul recto-tono pe treapta întîi.

Printre formulele melodice apare *hăulitul*, caracteristic pentru Oltenia. Ca și în alte zone, se impun refrenele — aici pe cuvinte ca *Lină*, *lele*, *nene* etc.

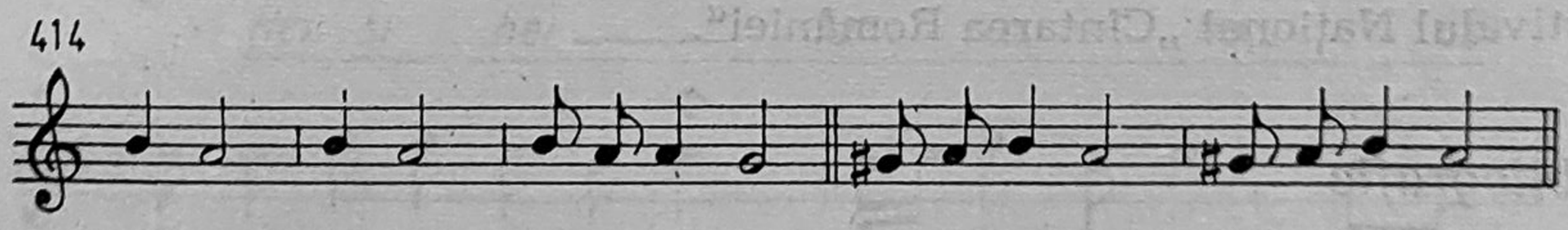
Ca și în Maramureș, doina veche se execută prin sunetele „schluchztöne" ; tehnica este, însă, diferită : maramureșenii și oșenii practică o tehnică guturală, cu crisparea accentuată a mușchilor din jurul organului emițător, în timp ce la olteni se remarcă o deplină libertate a mușchilor, preferîndu-se mutația spontană între registrele de cap și de piept (13, p. 208).

În Oltenia, un tip distinct melodic este cel *mehedințean,* pe care unii specialiști (13, p. 210) îl situează la granița între doină și cîntecul propriu-zis, cu tot caracterul lui improvizatoric ; într-adevăr, melodica este de largă cantabilitate, cu frecvente salturi de cvartă și cvintă ; recitativul recto-tono apare în finalurile unor rînduri melodice. Sunetele cele mai frecvente aparțin unei *tritonii (sol, la, re),* cu toate că modurile cuprind, în constituția lor, mai multe sunete ce tind spre structuri *hexacordice, dorice, mixolidice* etc. Un tip mai evoluat este „oltenesc", practicat mai mult în zona vîlceană ; el s-a dezvoltat sub influența lăutarilor și are o formă aproape cristalizată.

În *Muntenia* și *Moldova Sudică* circulă unele tipuri mai evoluate, a căror denumire și diferențiere stilistică reflectă relația dintre muzică și conținutul poetic : *haiducești, de codru, de înstrăinare* (oltenesc), *cuculețul, de jele.* Modul cel mai frecvent este *dorianul,* mai rar *eolianul, mixolidianul ;* se menține mobilitatea treptei a patra, ceea ce generează inflexiuni cromatice ; sînt și cazuri, mai rare, cînd *dorianul* apare în stare pură. Ambitusul se lărgește pînă la *undecimă,* se exploatează frecvent *octava* (între sunetele 1 și 8), iar zona mediană (1—6) este preponderentă în cîntare. Se menține recitativul recto-tono, însă pe trepte ca : 1, 4, 6, 5, 2, dar înfloresc și formulele cantabile, melismatice.

În acest stil clasic muntenesc, partea introductivă este construită prin alternarea treptei a șasea cu a cincea, cadențînd pe treapta a cincea sau a patra ; din punct de vedere ritmic, se remarcă aici *iambul augmentat :*

414



Această parte este inaugurată, adeseori, de o interjecție inițială, în sens ascendent, pornind frecvent de la treapta întîia sau treapta a cincea,

415

sau, ca în stilul arhaic, constînd din intonarea unui sunet lung, de regulă, pe treapta a cincea (deasupra sau dedesubtul fundamentalei). Partea mediană, adică doina propriu-zisă, se desfășoară într-o mare varietate melo-

dico-ritmică, în care se disting, totuși, unele celule sau formule generatoare, repetate sau transformate în chipul voit de interpret, rezultînd acest specific melodico-recitativ liric. Fraza finală prezintă, de regulă, pe primele ei silabe, elemente melodico-ritmice mai puțin întîlnite pînă aici, pentru ca apoi să se încheie prin recitativul recto-tono pe treapta întîia.

Doina „de dragoste" din Muntenia și Oltenia de sud s-a conturat ca o specie aparte, printr-o profundă adaptare a conținutului muzical la cel poetic. Avînd o tematică exclusiv de dragoste, uneori cu accentuate nuanțe erotice, acest tip mai recent de doină are o funcție distractică, presupunînd, deci, existența publicului ; interpretată de lăutari, ea este solicitată mai ales la petreceri[1].

Din punct de vedere muzical, se remarcă preferința pentru modurile și inflexiunile *cromatice* ; în clasicele structuri dorice, cvarta mărită față de fundamentală devine, de multe ori, stabilă (astfel secunda mărită este între treptele 3—4), iar alteori este caracteristică cvinta micșorată față de aceeași treaptă (secunda mărită între 5—6) ; acestor trepte, care deseori sînt numai fluctuante, li se adaugă uneori cromatizarea pasageră a treptelor 2, 6, 7. Ambitusul depășește frecvent octava, interpreții folosind în special registrul acut.

Ritmul multor doine „de dragoste" este liber, rubato, asemănător, din acest punct de vedere, celorlalte stiluri. Dar există și numeroase exemple în care se tinde către o ritmică măsurată (uneori $\frac{6}{8}$), ca unități de timp impunîndu-se optimea, pătrimea sau pătrimea cu punct ; unele piese prezintă o combinație a celor două sisteme ritmice mai sus menționate. În esență, doina „de dragoste" este tot o specie improvizatorică ; în unele forme, recitativul apare într-o proporție apreciabilă în comparație cu motivele cantabile, melismatice ; atunci cînd stilul cantabil predomină, melodica se apropie de cîntecul propriu-zis. Melodicitatea și ritmul regulat sînt impuse, în bună măsură, de acompaniamentul lăutarilor.

Doina — gen reprezentativ pentru spiritualitatea populară românească — dăinuie și astăzi în unele ținuturi folclorice. Stilurile tradiționale — arhaic și clasic — sînt în prezent revitalizate, grație valorificării lor în Festivalul Național „Cîntarea României".

Bibliografie

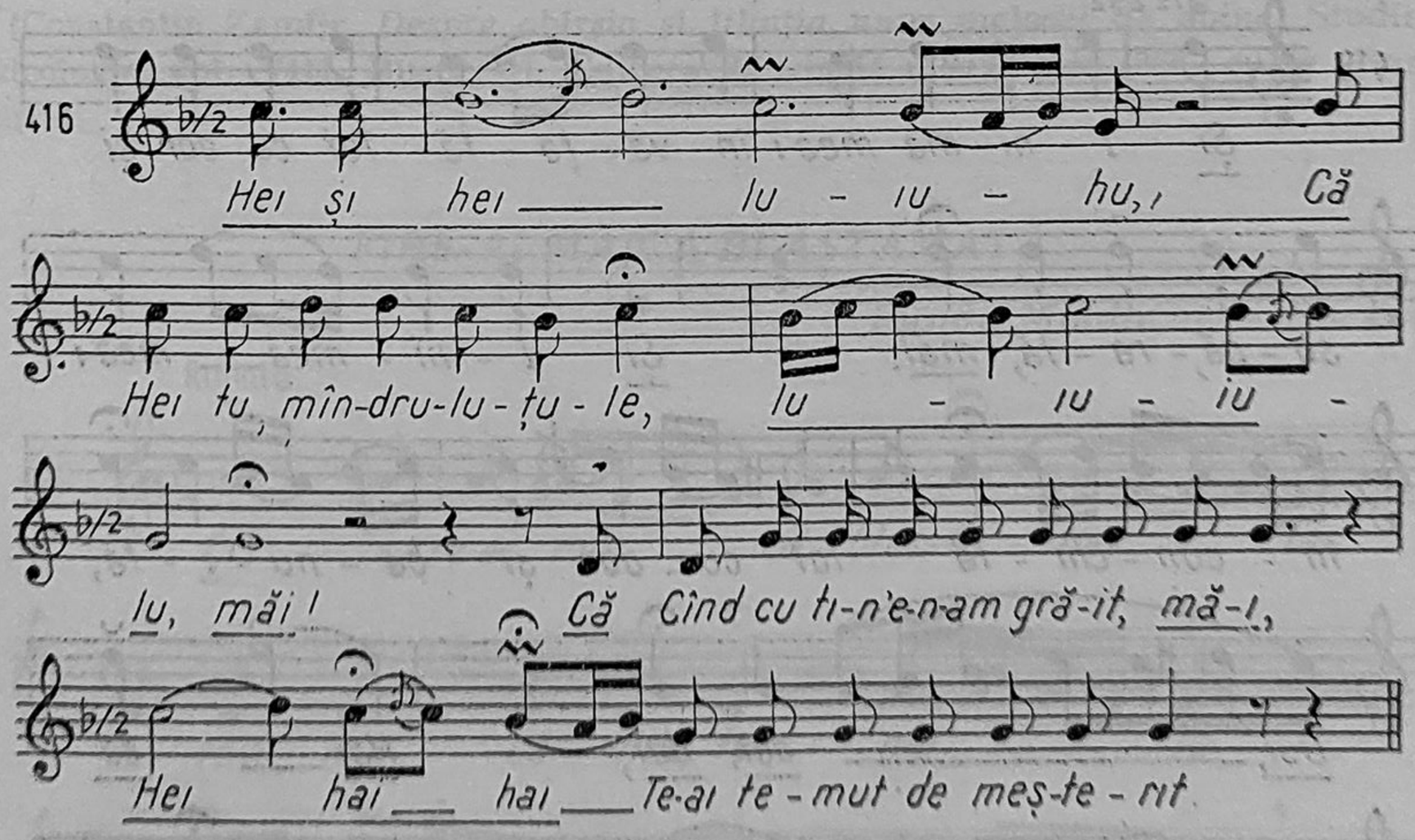
1. Agapie, Larisa, *Doina bucovineană*, Revista de etnografie și folclor, tom. 16, nr. 3, București, 1971.
2. Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, București, Editura Muzicală, 1975.
3. Bartók, Belá, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească ; adunate și traduse de Constantin Brăiloiu*, București, 1937.
4. Brăiloiu, Constantin, *La musique populaire roumaine*, extras din *La revue musicale*, no. special *La musique dans les pays latins*, Fevrier-Mars, 1940.
5. Carp, Paula, Amzulescu, Alexandru, *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Editura Muzicală, 1964.

[1] „Fără astea nici nu intrăm la nuntă" — declara Gheorghe Moțoi din Clejani (9, p. 26).

6. Cernea, Eugenia, *Doina din Nordul Transilvaniei, Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice*, Studii de muzicologie, vol. VI, București, Editura Muzicală, 1970.
7. Cernea, Eugenia, *Aspecte ale structurii particularităților și evoluției bucovinene*, Studii de muzicologie, vol. XV, București, Editura Muzicală, 1980.
8. Cocișiu, Ilarion, *Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare*, Sighișoara.
9. Ciobanu, Gheorghe, *Lăutarii din Clejani*, București, Editura Muzicală, 1969.
10. Comișel, Emilia, *Genurile muzicii populare românești — Doina*, Studii de muzicologie, București, Editura Muzicală, 1969.
11. Hasdeu, Bogdan-Petriceicu, *Studii de folclor*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979.
12. Kahane, Mariana, *De la cîntecul de leagăn la doină*, Revista de etnografie și folclor, tom. 10, nr. 5, București, 1965.
13. Kahane, Mariana, *Doina din Oltenia subcarpatică*, Revista de etnografie și folclor, tom. 12, nr. 3, București, 1967.
14. Nicolescu, Vasile, Prichici, Constantin, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, București, Editura Muzicală, 1963.
15. Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
16. Zamfir, Constantin, *Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină*, Studii de muzicologie, vol. VIII, Bucuești, Editura Muzicală, 1972.

HEI, TU, MÎNDRUȚULE

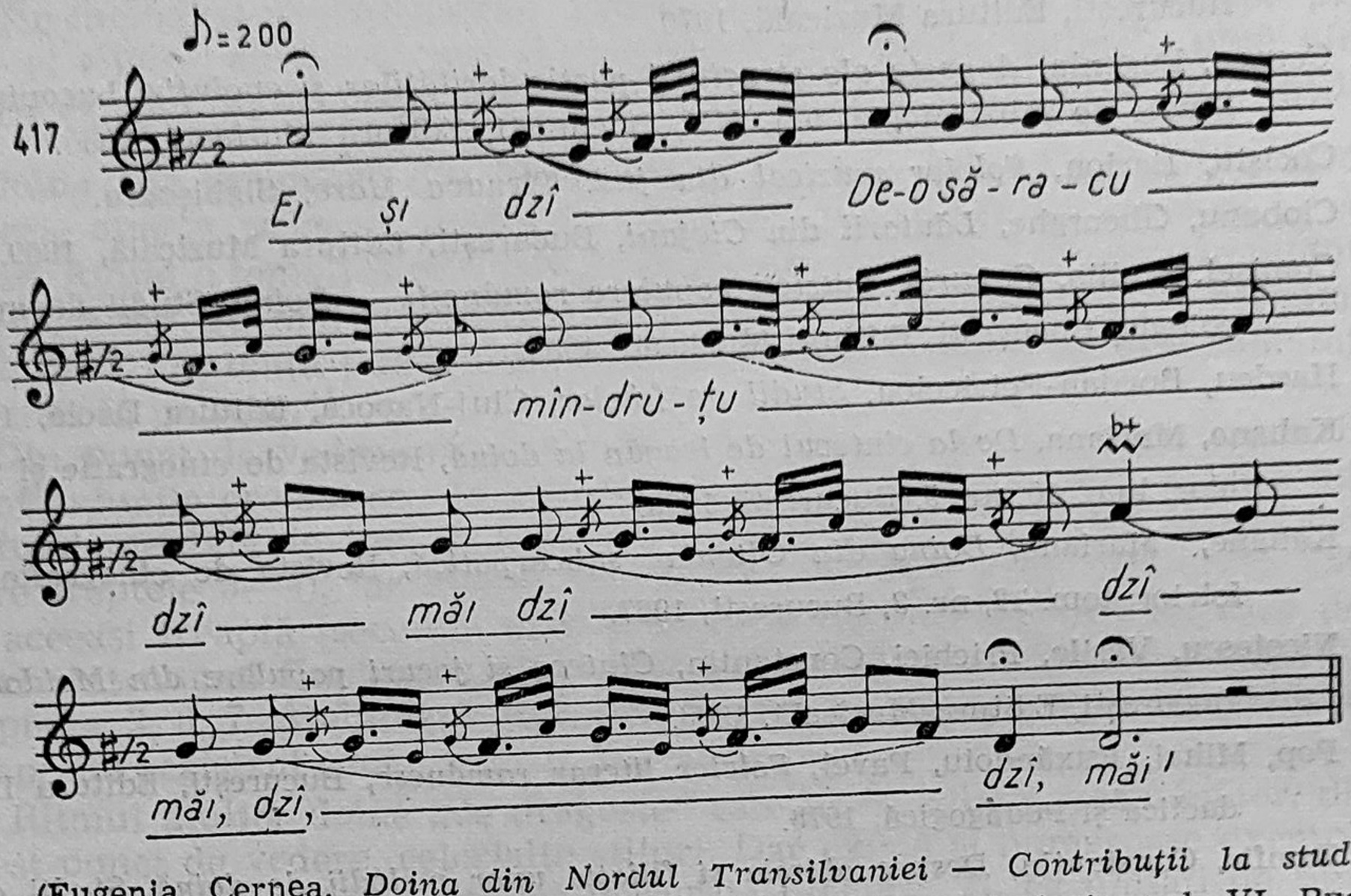
Nănești — Maramureș



(Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Editura Muzicală, București, 1958, pag .70, culeg. B. Bartók).

DE-O SĂRACU MÎNDRUȚU

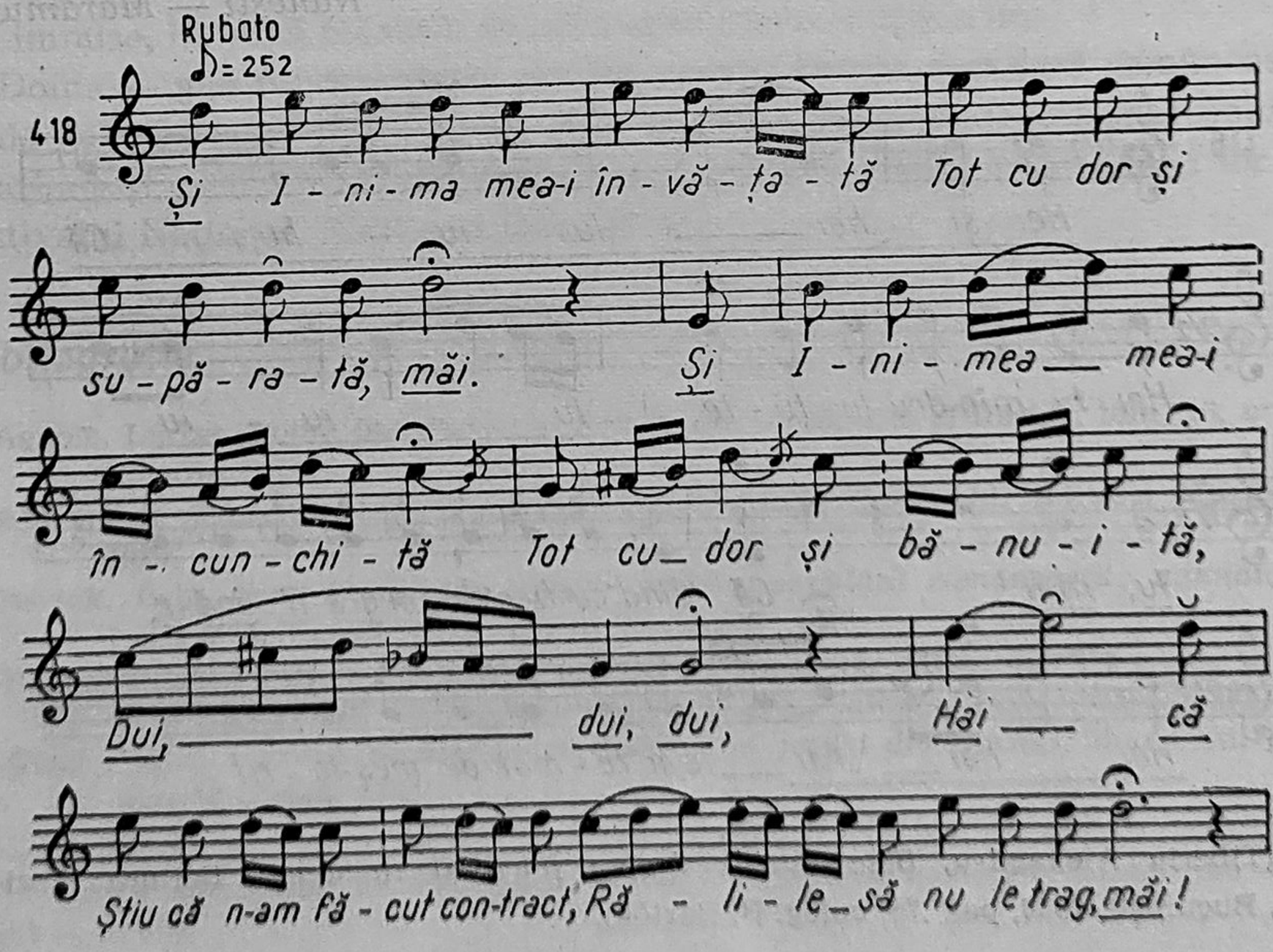
Negrești — Oaș

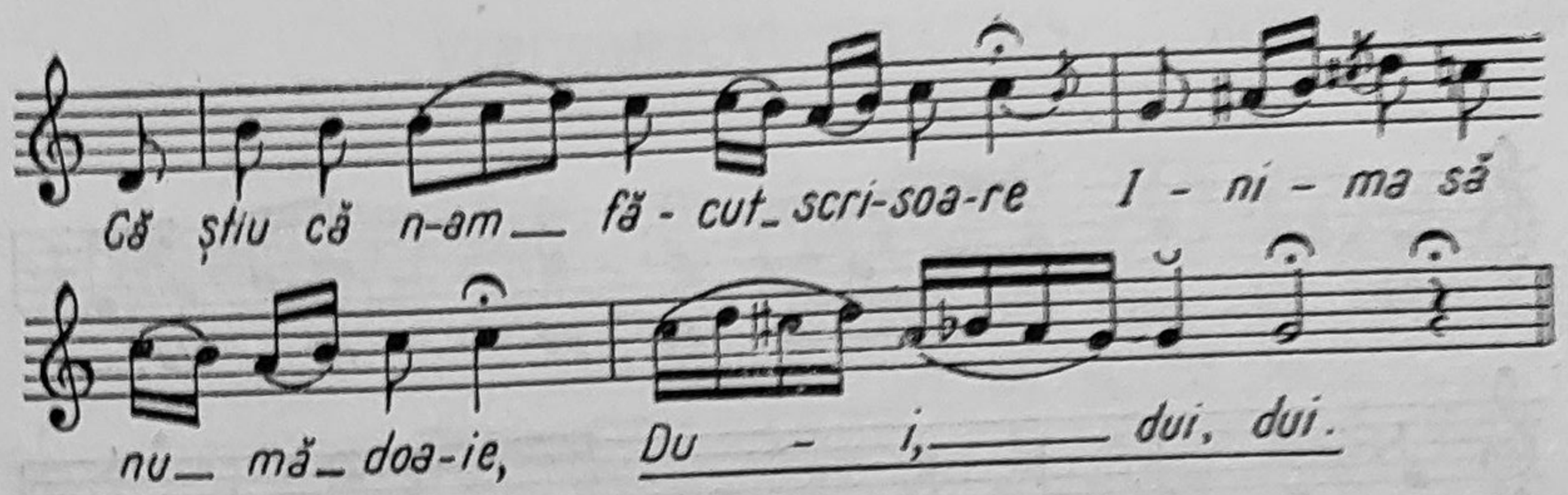


(Eugenia Cernea, *Doina din Nordul Transilvaniei — Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice*, Studii de muzicologie, vol. VI, București, Editura Muzicală, 1970, pag. 186, ex. 5, culeg. T. Alexandru).

INIMA MEA-I ÎNVĂȚATĂ

Bogdan Vodă — Maramureș

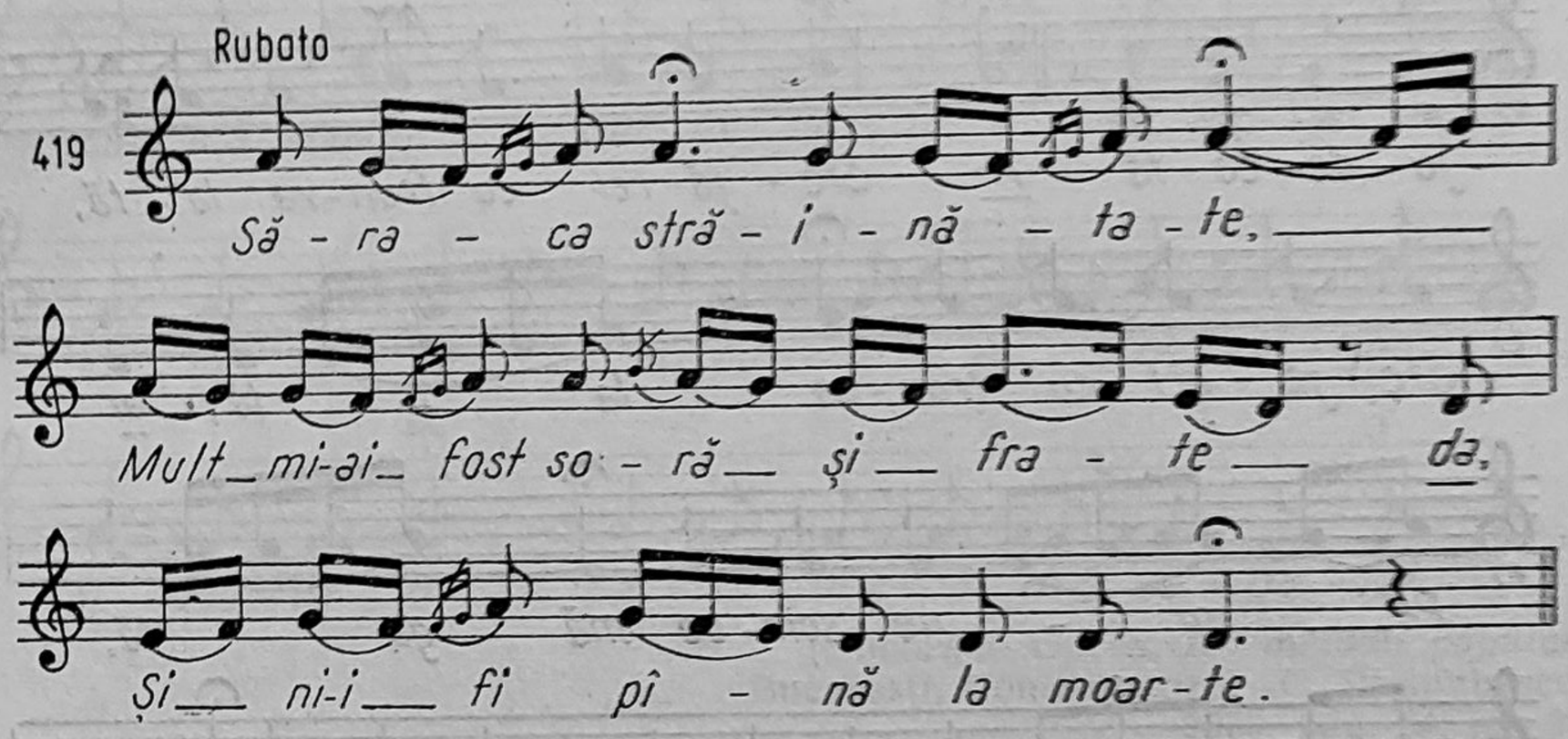




(Gheorghe Oprea, *100 melodii populare*, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1980, pag. 135, ex. 36).

SĂRACA STRĂINĂTATE

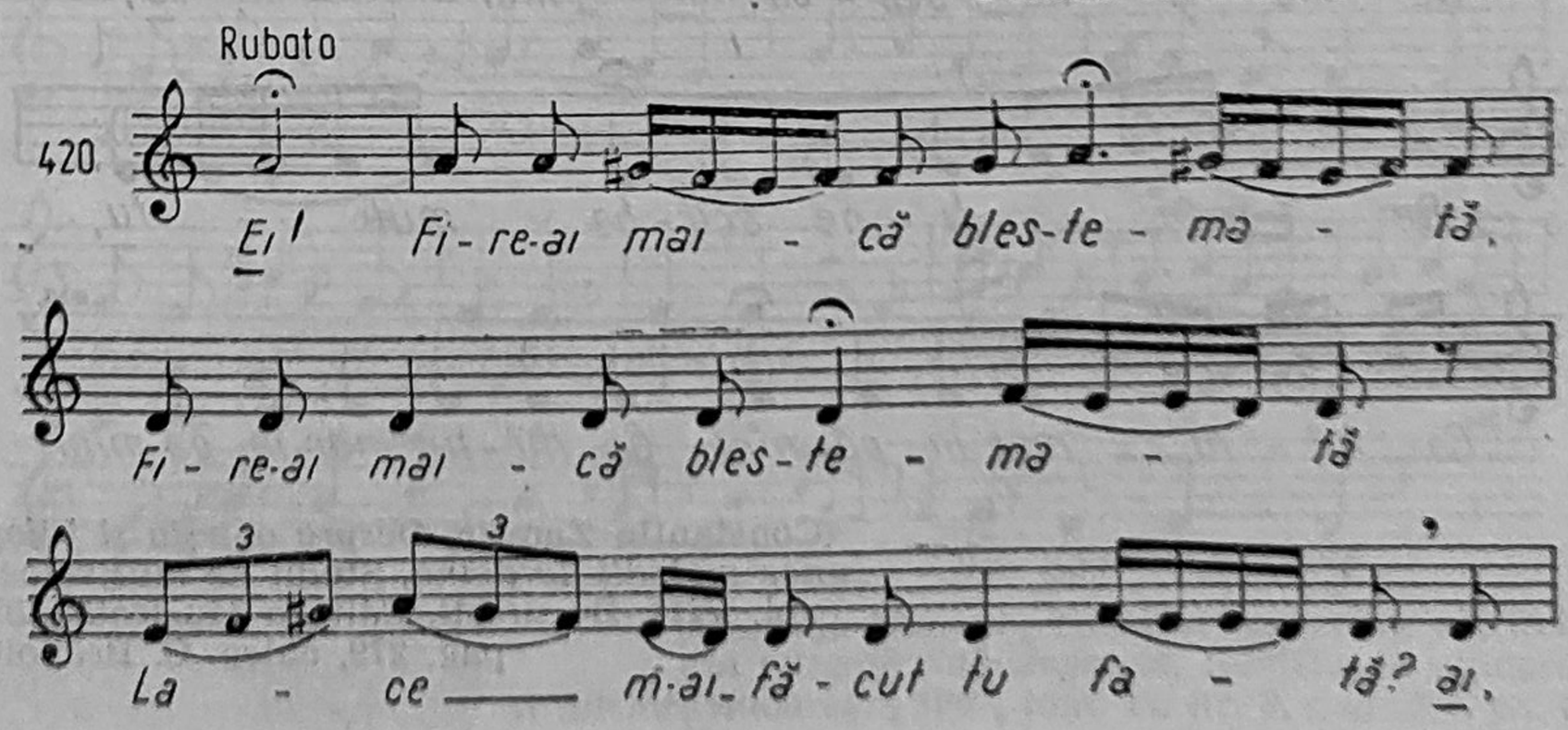
Șanț — Năsăud

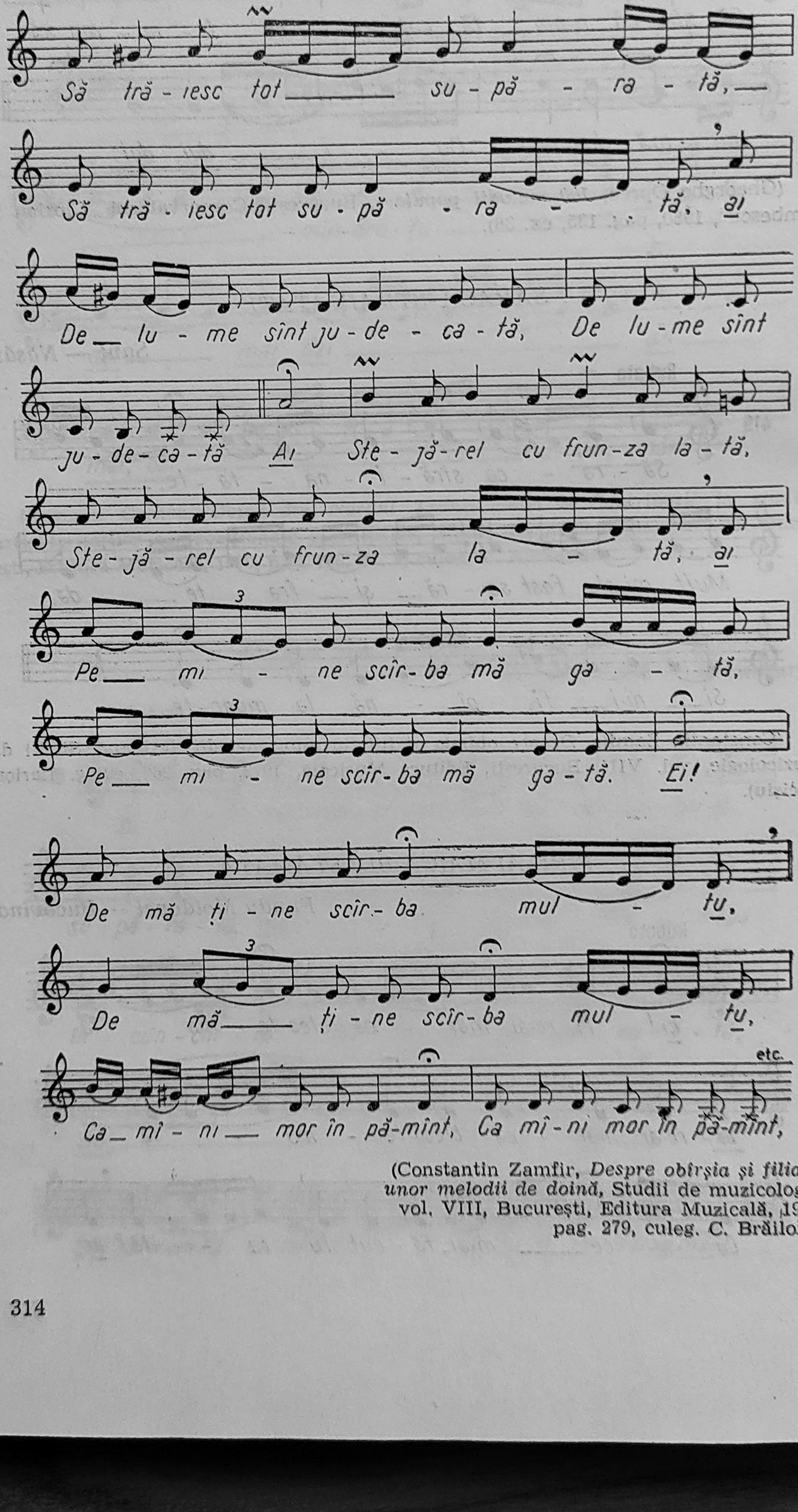


(Constantin Zamfir, *Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină*, Studii de muzicologie, vol. VIII, București, Editura Muzicală, 1972, pag. 266, culeg. Ilarion Cocișiu).

FIRE-AI MAICĂ BLĂSTĂMATĂ

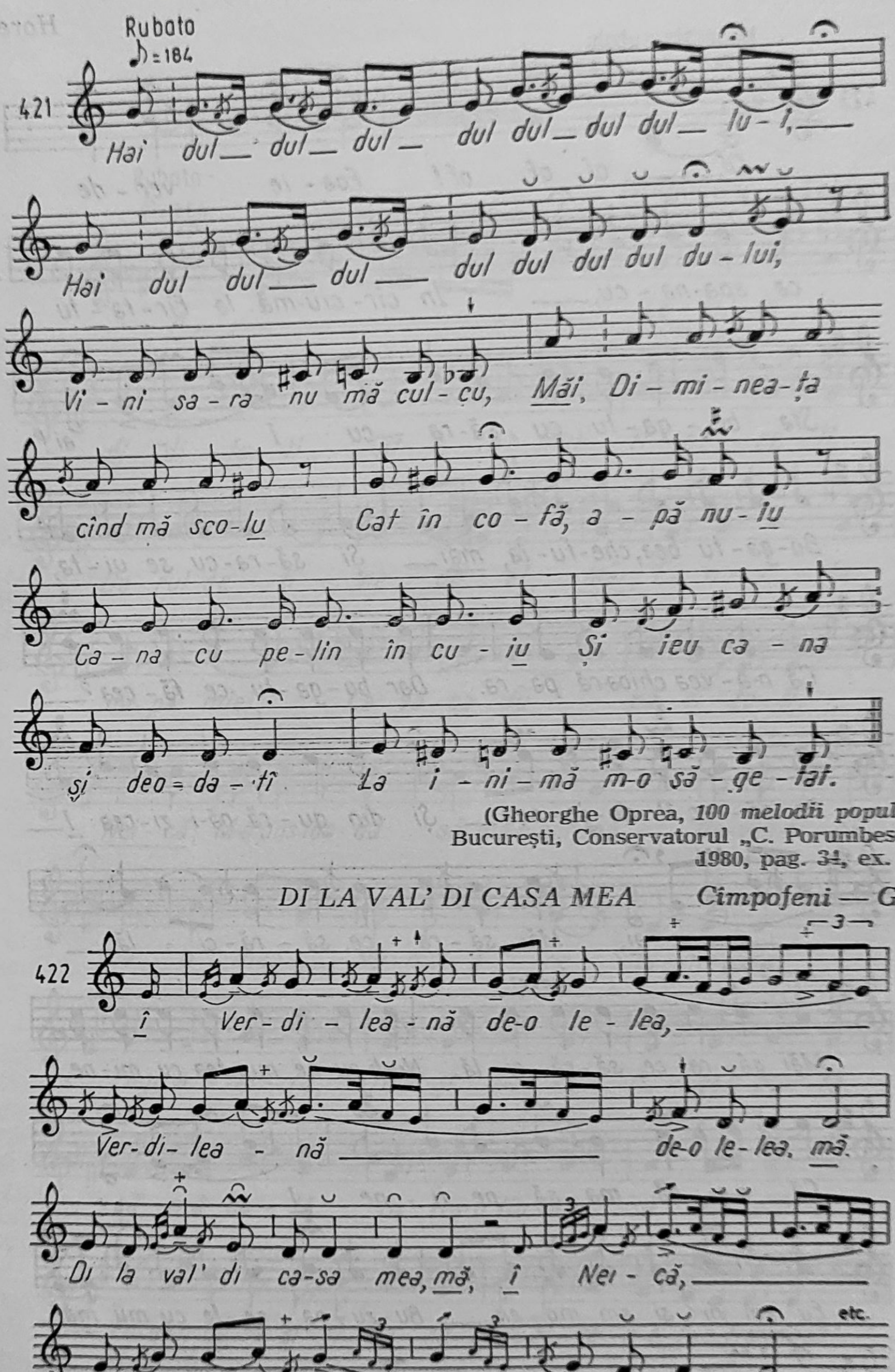
Fundu Moldovei — Bucovina





(Constantin Zamfir, *Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină*, Studii de muzicologie, vol. VIII, București, Editura Muzicală, 1972, pag. 279, culeg. C. Brăiloiu).

VINI SARA, NU MĂ CULCU — *Bilca — Bucovina*



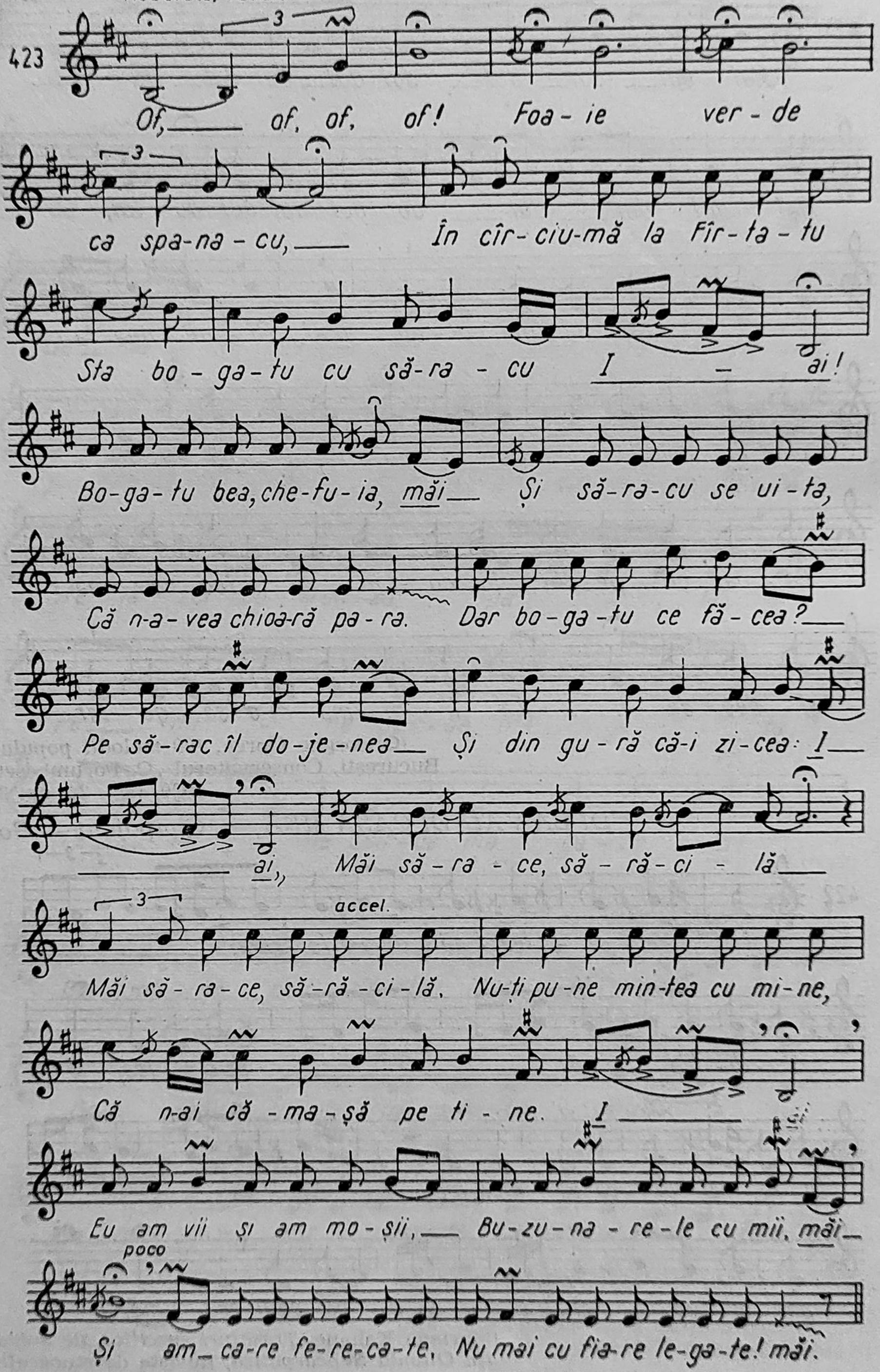
(Gheorghe Oprea, *100 melodii populare*, București, Conservatorul „C. Porumbescu", 1980, pag. 34, ex. 35).

DI LA VAL' DI CASA MEA — *Cimpofeni — Gorj*

(Marlana Kahane, *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia Subcarpatică*, Revista de etnografie și folclor, București, 1967, tom. 12, nr. 3, pag. 209, ex. 25).

BOGATUL ȘI SĂRACUL

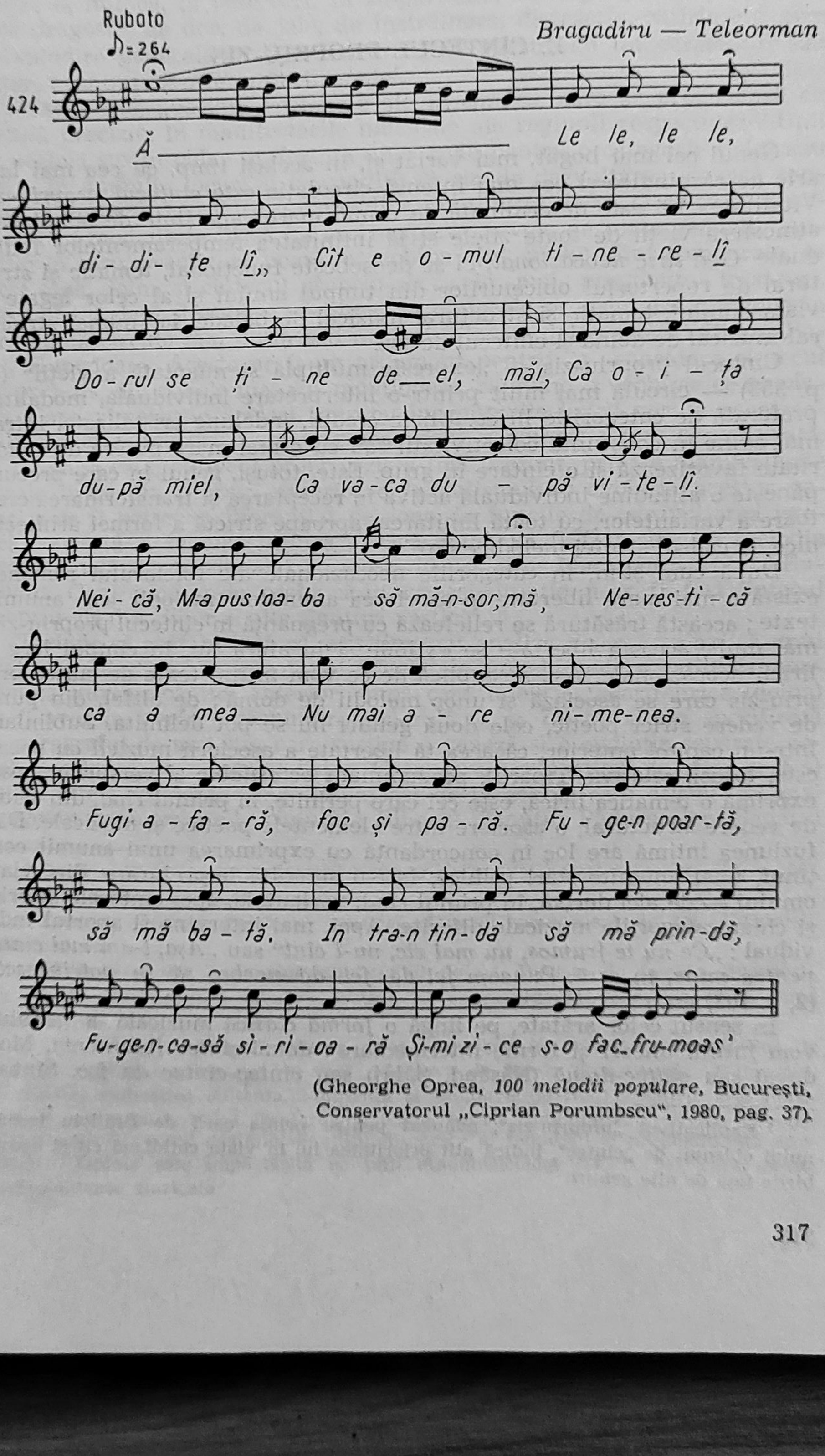
Horezu



(200 cîntece și doine, București, Editura Muzicală, 1962, pag. 66).

CÎT E OMUL TINEREL

(de dragoste)



(Gheorghe Oprea, *100 melodii populare*, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", 1980, pag. 37).

E. CÎNTECUL PROPRIU-ZIS

Genul cel mai bogat, mai variat și, în același timp, cu cea mai largă arie de răspîndire și cea mai intensă circulație este *cîntecul propriu-zis*[1]. Vitalitatea lui este determinată de o mai mare capacitate de adaptare la atmosfera vieții de toate zilele și la infinitatea temperamentelor individuale. Gen *liric neocazional*, el se deosebește funcțional, tematic și structural de repertoriul obiceiurilor din timpul anului și al celor legate de viața omului, tematic și structural-muzical de balade, iar numai structural-muzical de doină și cîntecul de joc.

Cîntecul propriu-zis — „expresie multiplă și nuanțată a vieții“ (18, p. 353) — circulă mai mult printr-o interpretare individuală, modalitate preferată de categoriile lirice. Unele creații, îndelung cristalizate, intrate mai adînc în conștiința colectivității sau cu o mai mare putere de solidaritate favorizează și o cîntare în grup. Este, totuși, genul în care precumpănește o atitudine individuală activă în receptarea și transformarea creatoare a variantelor, cu toată limitarea, aproape strictă a formei arhitectonice, la cadrul strofei melodice fixe.

După cum știm, în categoriile neocazionale ale folclorului românesc există o mai mare libertate în asocierea anumitor melodii cu anumite texte ; această trăsătură se reliefează cu pregnanță în cîntecul propriu-zis ; mai mult, această libertate se extinde și în afara lui, în cîmpul larg al liricii neocazionale. Așa se explică de ce vom întîlni texte de cîntec propriu-zis care se asociază și unor melodii de doină ; de altfel, din punct de vedere strict poetic, cele două genuri nu se pot delimita. Subliniam, într-un capitol anterior, că această libertate a asocierii muzicii cu poezia este, totuși, relativă. Tiparul, predominant *octosilabic* al versurilor, care exprimă o tematică lirică, este cel care permite, în primul rînd, din punct de vedere structural, o asociere între elementele poetice și muzicale. Dar, fuziunea intimă are loc în concordanță cu exprimarea unui anumit conținut, unei anumite stări psihice, într-o anumită împrejurare din viața omului — de aici derivă, în primul rînd, variantele, apoi cîntecele diferite și chiar categoriile muzicale diferite. Apoi, mai intervine și aportul individual : *„Ce nu ie frumos, nu mai zic, nu-l cînt“* sau *„Așa, l-am mai cîntat pentru mine, în casă. Puneam fel dă fel dă vorbe, să se potrivească“* (2, p. 103, s.n.).

În sensul celor arătate, pe lîngă o *formă clasică* muzicală a genului, vom întîlni uneori și forme intermediare : *doină-cîntec* (Muntenia, Moldova) sau *cîntec-doină* (Năsăud, Sălaj) sau *cîntec-cîntec de joc*. Sînt și

---

[1] Explicativul „propriu-zis“, adăugat pentru prima oară de Brăiloiu termenului obișnuit de „cîntec“, indică atît prioritatea lui în viața cotidiană cît și deosebirile față de alte genuri.

cazuri cînd unor melodii ce aparţin categoriilor lirice li se asociază o tematică epică : texte de baladă pe melodii de doină sau pe melodii de cîntec propriu-zis.

Genul la care ne referim aparţine tuturor vîrstelor şi categoriilor sociale şi, de asemenea, poate fi interpretat de oricine, în cele mai diverse ocazii : la muncă, la petreceri, în singurătate, în mijlocul naturii ; poate fi de dragoste, de dor, de jale, de înstrăinare, distractiv, satiric etc. Are o răspîndire generală în ţara noastră şi cunoaşte, cu tot caracterul său unitar, pronunţate diferenţieri zonale[1].

Există, deci, „variaţii regionale ale lirismului, care se proiectează cu destulă precizie, în manifestările muzicale ale regiunii respective“[2]. Unii cercetători susţin chiar preferinţa unor zone pentru o categorie lirică sau alta : „în anumite locuri şi în condiţii ce ţin de dezvoltarea istorică concretă şi de factura psihică a oamenilor, conţinutul de viaţă ce se cere exprimat în modalitate lirică nu are neapărat nevoie de toate genurile muzicale în care, practic, se poate întruchipa“ (14, p. 90). Sînt comparate, în acest sens, doina şi cîntecul propriu-zis ; cele mai pregnante trăsături, atestînd totodată şi o mare vechime, au cîntecele propriu-zise din zone în care doina circulă mai puţin sau nu se întîlneşte deloc astăzi : Bihor, Banat, Hunedoara. Acesta ar fi un argument pentru a considera cîntecul propriu-zis, din zonele mai sus menţionate, ca avînd o vechime ce se plasează aproximativ în acelaşi timp cu începuturile liricii vocale neocazionale din alte ţinuturi. Cum originea veche a doinei[3] a fost demonstrată, ar însemna că şi cîntecul propriu-zis a fost prezent, printre manifestările vocale lirice din *timpuri anterioare feudalismului ;* evoluţia acestor genuri s-ar fi petrecut diferenţiat pe zone, în funcţie de „dezvoltarea istorică concretă şi factura psihică“. Dacă *doina* va fi fost singura melodie neocazională (şi ocazională) în unele locuri din Maramureş, Oaş, Bucovina, Gorj, nimic n-ar proba că în aceeaşi situaţie n-ar fi fost cîntecul propriu-zis din Bihor şi alte ţinuturi vestice[4].

Trebuie să arătăm însă că, atît timp cît analiza noastră se aplică unui material cules relativ recent, pot fi valabile ambele ipoteze : atît cea menţionată într-un capitol anterior, după care unele categorii lirice (doina) ar fi avut în trecut o răspîndire generală (1, p. 73) cît şi cea specificată în paragraful de mai sus, care susţine o geneză şi o evoluţie separate zonal, a celor două categorii lirice. Ceea ce se evidenţiază în mod cert şi astăzi este persistenţa unui limbaj arhaic în zonele care afirmă cel mai pregnant caracteristicile genului : Bihorul, Ţinutul Pădurenilor, Banatul

---

[1] După unii cercetători, cîntecul propriu-zis nu este atestat în Oaş (14, p. 90), el fiind înlocuit de doină şi cîntecul de joc.

[2] Breazul, George, *Folclorul muzical,* Muzica românească de azi, Bucureşti, 1940, pag. 64.

[3] În *Preliminarii la studiul ştiinţific al doinei,* Revista de folclor, Bucureşti, an IV, nr. 1—2, Emilia Comişel susţine că ar reprezenta al doilea strat, după unele genuri rituale.

[4] Unii folclorişti literari disting două mari arii în privinţa modalităţilor de exprimare poetică : una nord-vestică (Moldova de Nord, Transilvania şi Banatul) şi cealaltă sud-estică (Oltenia, Muntenia şi Moldova de Sud) ; pentru aria nord-vestică este caracteristică limitarea şi concentrarea combinaţiei motivice şi repetiţia sinonimă pentru cealaltă — stilul discursiv al tematicii şi predominanţa enumerării. Opinia este împărtăşită de unii etnomuzicologi (14, p. 91), care găsesc corespondenţe muzicale.

Muntos ș.a. ; cîntecele propriu-zise din unele ținuturi sînt edificatoare pentru straturi mai tîrzii.

Stăruind încă puțin asupra locului liricii în evoluția categoriilor folclorice românești, trebuie amintită ideea formulată de unii cercetători literari care presupun că, în comparație cu speciile și genurile integrate obiceiurilor, lirica neocazională este ulterioară și desprinsă din categoriile mai vechi. Formule independente ale liricii se vor fi dezvoltat deci în strînsă legătură cu viața socială precum și cu lărgirea orizontului omului care începe să capete conștiința propriei personalități. Etnomuzicologii, luînd în considerare existența din timpuri imemoriale a unor instrumente populare, afirmă „prezumția că o lirică neocazională s-a putut dezvolta din cele mai vechi timpuri într-o formă instrumentală și, după toate posibilitățile, în concomitență cu alte genuri tradiționale, fără a avea totuși ponderea lor. În anumite părți ale țării, această lirică a putut influența sau servi drept model pentru cea constituită și vocal“ (14, p. 87—105).

Dezvoltîndu-se pe baza unor forme și structuri mai vechi, *cîntecul propriu-zis* a cunoscut o pronunțată diferențiere zonală în perioada „economiilor închise“ medievale ; este perioada în care *stilul vechi* se dezvoltă.

Bine conturat în multe locuri, dar coexistînd cu alte categorii, *cîntecul propriu-zis* — prin marea sa mobilitate — a putut prelua și condensa unele elemente proprii altor genuri. El se dovedește astfel și un „sumum al evoluției posibilităților creației artistice populare“ (2, p. 18). Mai tîrziu s-a înfiripat — prin acțiunea mai puternică a unor factori de evoluție, cum ar fi întrepătrunderea între graiuri, influența creației culte sau străine — *stilul modern*. În folclorul contemporan, alături de melodii ale căror trăsături structurale ne determină să le considerăm că aparțin *stilului vechi*, remarcăm și alte creații care se includ, prin particularitățile lor, atît *stilului modern* cît și *stilului nou*.

Caracterul unitar al graiurilor zonale și straturilor evolutive ale cîntecului propriu-zis derivă din același sistem de versificație (cu tipar de obicei *tetrapodic*), corelat cu anumite sisteme sonore (predominînd *structurile pentatonice* și *modurile diatonice*) și ritmice (predominînd *parlando-rubato*, mai rar *giusto-silabic*), cu modalitățile specifice de combinare a structurilor și formulelor în strofe melodice, de regulă fixe.

1. CÎNTECUL PROPRIU-ZIS DE STIL VECHI

În materialul pe care l-a cules din Transilvania, Bartók remarca diferențierile zonale, arătînd totodată că „pentru împărțirea muzicii populare românești în dialecte teritoriale sînt hotărîtoare melodiile de doină“ (3, p. 6) — aici și cu înțelesul de cîntec propriu-zis n.n.[1]. „Dialectele“ pe care le distingea Bartók nu erau în realitate decît graiuri zonale ; ele se includ de fapt într-un singur subdialect — cel *transilvănean*. Dialectele muzicale românești sînt aceleași ca și cele lingvistice : *dacoromân* (dialectul care corespunde, cu oarecare aproximație, actualului teritoriu al României) și dialectele românești sudice — *aromân, meglenoromân, istroromân*. La rîndul său, teritoriul dialectal dacoromân se împarte, corespunzător marilor provincii, în subdialecte : *transilvănean, muntean, moldovean*. În interiorul acestora s-au putut *cristaliza sau nu* — potrivit

[1] În termenul „doină“, Bartók, include aici atît doina propriu-zisă din nord (hore lungă) cît și cîntecul propriu-zis din celelalte zone; de aceea deosebirile i se par și mai pronunțate.

unor condiții specifice istorico-geografice, economico-sociale și culturale — *graiuri muzicale*, pentru a căror diferențiere sînt „hotărîtoare" cîntecele propriu-zise.

Lăsînd la o parte confuzia, explicabilă pentru acea vreme, se pare că Bartók a surprins și apoi ne-a redat, prin culegerile sale tipărite, unele realități cu adevărat arhaice : „Cînd nimerești deodată într-o asemenea regiune, te simți parcă întors înapoi în Evul Mediu. Atunci abea dobîndești convingerea că în vremuri mai vechi (și în regiunile românești amintite astăzi) muzica a fost, fără îndoială, o îndeletnicire obștească". Dar, totodată, acest neobosit folclorist nu uită să menționeze că „pe cît se pare, aceste stări nu s-au putut păstra neschimbate pînă astăzi, decît acolo unde anume împrejurări au ținut departe de țărani „fericitoarea" cultură modernă orășenească".

Tematica stilului vechi surprindea toate trăirile omului simplu, exprimate de la o confesiune directă,

„Dar nevasta, săraca
Stă cu soacra-nchisă-n casă
Și-o judecă ce-o adus :
— Eu nu v-am putut da boi,
Că d-eia n-aveți nici voi ;
Eu nu v-am adus nici vaci,
Că și voi sînteți săraci"[1].

pînă la dezvăluirea unei stări de profundă meditație :

„Te lasă, te lasă
Salcie pletoasă,
Să te-apuc cu mîna,
Să-mpletesc cununa,
S-o port totdeauna.
Te lasă, te lasă
Salcie pletoasă
Să te bată vîntul,
Să săruți pămîntul,
Să-mi umbrești mormîntul".

Pe lîngă o tematică de dragoste, de dor, (18, p. 355).

„Dorul meu pe unde umblă
Nu-i pasăre să-l ajungă,
Dorul meu pe unde-aleargă
Nu-i pasăre să-l întreacă"[1].

în mod frecvent apărea o tematică de jale,

„Mîndru-i codrul și-mpănat,
Mie-mi pare că-i uscat,
Pîn' ce trăiesc supărat ;
Mîndru-i codrul și-nfrunzit,
Mie-mi pare-ngălbenit,
Pîn-ce trăiesc cu urît ;
Că de cînd trăiesc pe lume
N-am avut parte de bine"[2].

---

[1] Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești*, București, Editura Muzicală, 1960, pag. 16.

[1] Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, București, Editura Muzicală, 1964, pag. 119.

[2] Cocișiu, Ilarion, op. cit., pag. 15.

sau de înstrăinare :

„Și-am zis verdi lin, pelin,
Vai de omul cel străin
Că muncește la stăpîn.
De străinu ce-am rămas,
M-am înnegrit pe obraz.
M-am înnegrit, m-am pătat,
De străini m-am săturat“[1].

Numeroase au fost cîntecele de recrutare, cătănie și război ; pentru recrutare a existat, în unele locuri, pînă spre al doilea război mondial, un *cîntec ceremonial de recrutare*[2] generat în condițiile sociale și politice ale secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea și integrat treptat liricii neocazionale. Poeziile cîntecelor de cătănie cuprindeau accente de durere, uneori dramatice :

„Nu mi-e dragă lumea, nu,
Nici oamenii de-a rîndu',
Nu mi-e drag, lume, de tine
Nici de om, de fiecine“[3].

Estompate momentan, pe alocuri, prin solidaritatea socială pe care o presupune cîntecul ceremonial :

„Cînd cotună m-o luat,
Mîndra pană mi-o gătat,
Cu primă și cu mărjele
Și-i placă măicuții mele.
Dacă pana mi-o gătat,
Mîndru iè s-o legănat,
Cînd pă uliț-am plecat[4].

Revenind apoi, în cîntecul de dor al iubitei :

„Nicolae, țarule,
Trage-ți 'napoi trupele,
Nu le sili tare-n foc
Că-al meu bade-i la mijloc
Cu-o pană de busuioc.
Vîntul pana i-o bătea,
Ochii și gura-i rîdea
Și inimuța-i plîngea“[5].

Subdialectul transilvănean[6] cuprinde cîteva *graiuri muzicale* care se disting prin anumite particularități structurale : preferințe pentru unele sisteme sonore, locul cezurii, sunetele pe care se fac cadențele interioare și finale, caracterul melismatic sau silabic, formule melodice și ritmice specifice, prezența sau absența refrenului, numărul rîndurilor melodice, emisiunea vocală.

---

[1] Oprea, Gheorghe, *100 melodii populare* (volum litografiat), Conservatorul Ciprian Porumbescu, București, 1980.

[2] Mîrza, Traian, *Cîntecul de cătănie din Bihor, o specie distinctă a liricii ocazionale*, Lucrări de muzicologie, Cluj-Napoca, 1970, pag. 115—132.

[3] Comișel, Emilia, op. cit., pag. 9.

[4] Mîrza, Traian, op. cit., pag. 127.

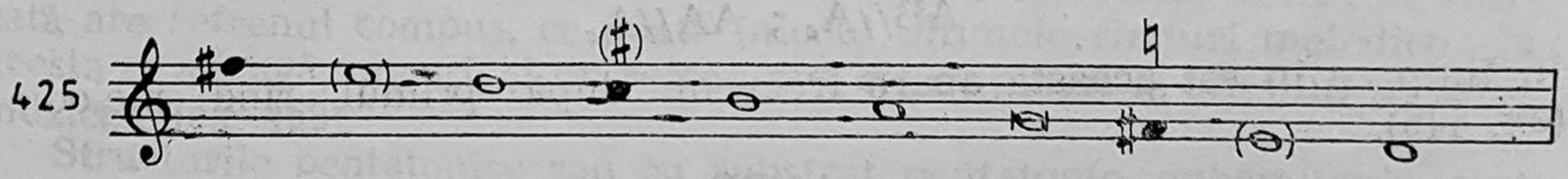
[5] Comișel, Emilia, op. cit., pag. 113.

[6] Așa cum vom vedea, subdialectele nu se pot delimita cu exactitate ; de pildă, graiul sud-ardelenesc prezintă importante asemănări cu cel nord-muntenesc.

Trăsăturile unui grai muzical nu se evidențiază pe tot cuprinsul zonei, ci mai ales în acele „centre de intensitate“ — grupuri de sate — care mențin cel mai fidel particularitățile specifice. Aceasta nu înseamnă că în celelalte ținuturi cîntecul este mai puțin prezent ; întîlnim, atît în Transilvania cît și în Muntenia și Moldova, zone de interferență ce ne apar interesante tocmai sub aspectul anumitor influențe între graiuri, facilitîndu-ne înțelegerea „puterii“ de extindere a acestora și întărindu-ne convingerea asupra unității subdialectale și dialectale.

— Așa se prezintă, de pildă, **graiul sud-ardelenesc ;** trăsăturile lui ies cel mai clar în relief în zona Hunedoarei, dar cercetările efectuate după Béla Bartók au dovedit că acest grai se întinde spre est pînă în părțile Covasnei, iar spre nord pînă înspre Cluj, luînd uneori și înfățișări locale (1, p. 62). În linii mari, el se împarte în două subzone : vestică și estică. Caracteristicile structurale mai importante ale graiului sînt următoarele :

— Majoritatea melodiilor au la bază *pentatonicul 4*, pe care-l întîlnim atît în stare pură cît și amplificat cu pieni (ex. 443, 444) :



În afară de pieni (fa, do) mai pot fi mobile, uneori, și *sol, la* sau *si*. Modul pentatonic nu este singurul sistem sonor ; unele melodii sînt *hexacordice* sau *heptacordice* (cu structuri eolice, dorice, frigice, mixolidice). Deci, modurile respective nu numai că apar mai rar, dar nu se manifestă nici în stare pură, ci prin inflexiuni dorice (prin tendința ascendentă a lui *do*), frigice (prin cadență finală frigică), mixolidice (prin pregnanța subtonului) ; chiar cînd melodiile sînt în asemenea moduri, se recunosc ușor unele „pentatonisme“ — formule care au ca piloni unele trepte ale sistemului pentatonic. În cadrul acestor sisteme se manifestă bipolaritatea modală de cvartă *(re-sol),* de secundă *(re-mi)* sau de terță *(mi-sol),* atît prin frecvența sunetelor respective, cît mai ales prin cadențele interioare și finale.

— În *cadențele interioare* se impune în special *subtonul (re),* mai rar sunetul *sol* (ex. 146) ; subtonul este de multe ori și sunetul pe care se stabilește cezura principală (ex. 443, 444, 445).

— Cadența de la sfîrșitul strofei melodice se realizează pe un sunet prelungit pe care, impropriu, îl putem numi fundamentală[1] ; în acest grai, el este de obicei *finala.* La finală, melodia ajunge de multe ori prin coborîrea pienului (*fa-becar*) ; în acest caz, *cadența finală este frigică* (motiv pentru care Bartók numea acest grai „al cadenței frigice“). Dar cîntecele sud-ardelenești nu prezintă numai cadență finală frigică.

Frecvent, cadența finală se face prin subton *(re-mi),* sau printr-un mers descendent treptat *(fa diez-mi),* mai rar chiar prin salt de cvartă sau terță. De multe ori cadențele interioare și finale sînt precedate de unele desene melodice melismatice (ex. 444).

---

[1] Termenul este neadecvat, pentru că în sistemul modal sunetele nu converg obligatoriu spre un anumit centru, către o anumită fundamentală ; de aceea, nu s-a realizat încă un consens între folcloriști în ceea ce privește notarea ordinii sunetelor : unii consideră pe *sol* treapta întîia, pentru că în jurul lui se desfășoară cea mai mare parte a melodiei, alții pe *mi,* pentru că pe acesta este, de obicei, finala.

Dacă Bartók, la vremea respectivă, constata că ornamentația cîntecelor hunedorene este mai puțin bogată, cercetările ulterioare remarcă abundența melismelor (ex. 444), deci fenomenul îmbogățirii melodice este de proveniență nouă. Totuși, unele cîntece cu contur crenelat, într-un ritm care afirmă trăsăturile giusto-silabicului, „par să aparțină celui mai vechi strat al muzicii noastre populare“[1] (ex. 443) ; asemenea melodii se găsesc și în zona Sibiului, a Făgărașului sau Țara Oltului.

Sistemul ritmic predominant este parlando-rubatoul ; duratele cele mai frecvente sînt optimea, apoi pătrimea. Doimea apare în special la cezurile principale și cadențele finale.

In cadrul strofei muzicale se pot distinge atît trei cît și, mai rar, patru rînduri melodice. Acestea pot fi identice (AAA_c) înrudite (AA' — variat — A) sau diferite ($AA_v B$, rar ABC). Un aspect structural care distinge *partea vestică* de cea *estică* este *locul cezurii principale*. Vestul (Pădureni, Hațegul, Alba) preferă cezura principală după al doilea rînd melodic (ex. 443, 445),

$$AB//A_c \ ; \ AA//A_c$$

în timp ce în est aceasta apare frecvent după primul rînd melodic (ex. 446).

$$A//BB_c$$

Dacă strofa muzicală este alcătuită din patru rînduri melodice (inclusiv situațiile cînd unul dintre ele este refren), cezura principală poate fi după primele două rînduri, sau pot fi două opriri : după primul și după al treilea rînd melodic (ex. 444, 447), fără ca una dintre acestea să se impună cu obligativitate ca cezură principală ($A/BC/Rf$; $A/AB/B_c$). În subzona estică, rîndurile al doilea și al treilea sînt, de obicei, legate, fuziunea dintre acestea realizîndu-se uneori printr-un desen melismatic sau printr-o anticipație melodică (ex. 447).

Mai frecvent decît în est unde, atunci cînd apare, amplifică fraza muzicală, *refrenul* din subzona vestică se așază în locul ultimului rînd melodic ; înlocuirile accidentale de vers se pot transforma în refrene, ele fiind plasate, de obicei, tot în a doua parte a strofei melodice. Interjecțiile se intercalează între al doilea și al treilea sau între al treilea și al patrulea rînd melodic.

Stilul vechi al unor ținuturi (Hațeg, Pădureni, Făgăraș) se mai caracterizează printr-o emisie specială, realizată prin „cîntare plină, cu voce de piept, dură“ (10, p. 8). Ceea ce impresiona, era lungirea finalei sau a cadențelor, într-o nuanță de *forte*, egală pe toată întinderea acestor sunete, care se încheiau brusc, printr-un fel de icnitură. Femeile cîntau, de obicei, în registrul grav sau mediu, iar bărbații preferau registrul acut.

Unele dintre trăsăturile de bază ale graiului sud-ardelenesc se recunosc și în celelalte zone ale țării : *preponderența pentatonicului 4, profilul în general descendent al melodiilor, importanța subtonului, pendularea major-minor, formulele cadențiale finale (dintre care cea frigică are, cu unele excepții, o largă răspîndire), intonarea uneori netemperată, preferința pentru sistemul ritmic parlando-rubato, anumite grade de ornamentare, forma arhitectonică în general fixă* (o strofă muzicală avînd, mai obișnuit, un număr de trei sau patru rînduri melodice, dar pot fi întîlnite

---

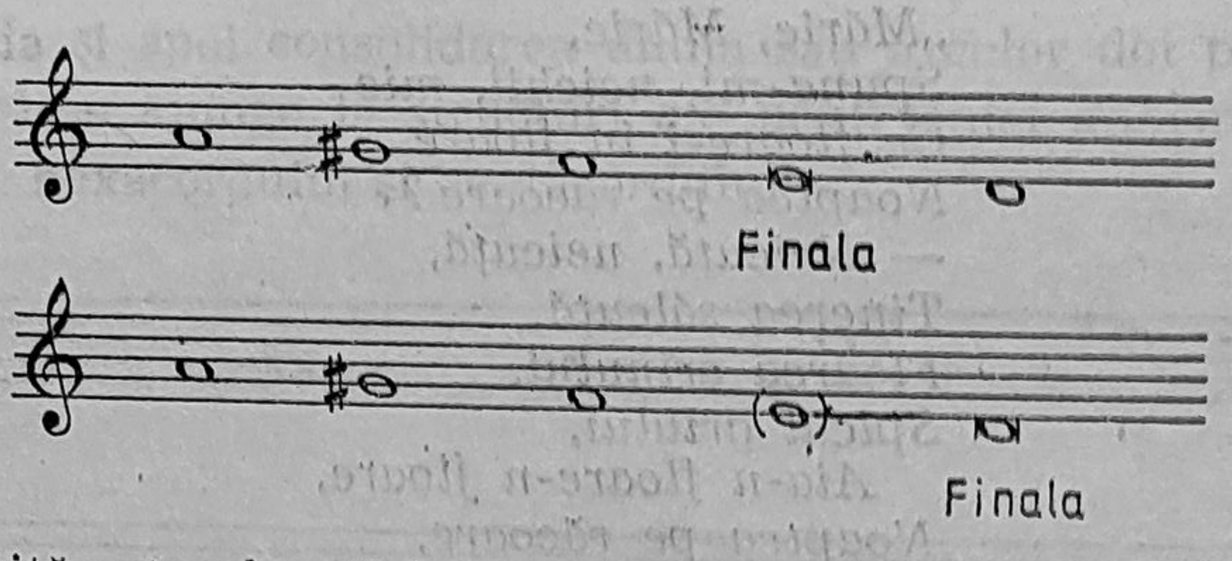
[1] Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, București, Editura Muzicală, pag. 19.

structuri de 2, 5, 6 și chiar 8 rînduri melodice, dacă socotim și refrenul), *cezura principală după primul sau după al doilea rînd melodic, o emisie specifică pentru melodiile ce aparțin celui mai vechi strat.*

Graiul bănățean era denumit impropriu de către Bartók — „al refrenului" (3, p. 9) ; într-adevăr, refrenele sînt aici mai numeroase decît în alte părți ale țării, dar, din unele culegeri care au acoperit întreaga provincie (4), se poate constata că nu există localitate în Banat unde cîntecul propriu-zis să se prezinte numai cu refren. Într-o proporție aproape egală, cîntecele propriu-zise pot apărea fără refren, dar repartiția în provincie este neuniformă (4, p. 26) : în nord și nord-est, cîntecele cu refren sînt mai numeroase decît cele fără refren (în raport de aproximativ 2 la 1), pentru ca în părțile de sud-est refrenul să se întîlnească foarte rar ; în centrul Banatului proporția este 1/1, pentru ca în nord-vest să scadă la 1/3. Refrenul apare, de obicei, în partea a doua a strofei melodice și are dimensiuni variabile. Banatul este provincia în care o frecvență destul de ridicată are refrenul compus, ce poate înlocui ultimele rînduri melodice ; la acesta se adaugă, uneori, și un refren mai scurt, plasat la sfîrșitul frazelor muzicale (ex. 458).

Structurile pentatonice sau cu substrat pentatonic anhemitonic sînt și aici prezente, alături de cele dorice, mixolidice, atît diatonice cît și cromatice sau numai cu inflexiuni cromatice. Caracteristică pentru numeroase cîntece bănățene este *intonarea secundei mărite* în registrul grav, atît pe parcursul melodiilor, cît mai ales la cadența finală, unde dă naștere inflexiunii frigice (ex. 448, 449, 452) :

426

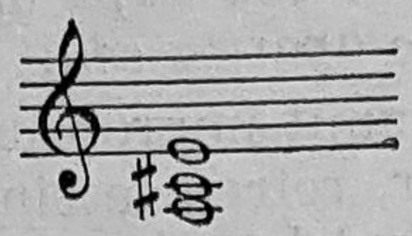


Secunda mărită este plasată între sunetul al treilea și al patrulea *(sol diez-fa)*, dacă numerotăm începînd cu sunetul cel mai grav *(re)* și este urmată de secunda mică *(fa-mi)*. Această inflexiune se poate ivi uneori numai la cadența principală (ex. 452), prin cromatizarea ascendentă a sunetului al patrulea *(sol diez)* sau poate afecta fragmente mai lungi, determinată fiind, în primul rînd de instabilitatea sunetului al treilea al modului respectiv (ex. 448, 449).

Ca și în alte melodii românești, legate de prilej sau nu, în cîntecul propriu-zis bănățean, relativa independență a sunetelor din sistemul modal (bipolaritate de secundă mare) are drept consecință încheierea frecventă a strofelor melodice pe *sunetul al doilea* de la baza modului ; acesta poate avea și rol de „falsă" fundamentală în cîntecele cu subton (ex. 452), dar poate fi interpretat mai ales ca o *treaptă a doua*, atunci cînd sunetul mai grav devine predominant[1]. În armonizarea lăutarilor, această treaptă

[1] În legătură cu această caracteristică, Tiberiu Brediceanu menționa : „Ceea ce ne pare astăzi influență sîrbească în melodiile de joc și de cîntare bănățenești este, în cele mai multe cazuri, creație originală și veritabilă românească" (4, p. 23).

a doua va fi cvinta unui acord de dominantă, deci oprirea finală va fi :

427 

Chiar dacă acest tip de cadență distinge într-un fel cîntecul propriu-zis bănățean de alte graiuri, avem și aici melodii care evidențiază pendularea major-minor (ex. 450) și cadențează, în final, printr-un salt sau mers treptat de secundă mare. *Cadențele interioare* se fac atît pe sunetul aflat la baza modului (subton), cît și pe al patrulea, al cincilea sau al doilea.

Graiul bănățean este *mai ornamentat* decît altele ; melodica, bogat melismatică, permite și unele extensii ale *ambitusului* dincolo de cadrul unei octave. Cînd pătrund cîntece din alte regiuni, integrarea lor în graiul bănățean se produce, în primul rînd, prin ornamentare și, eventual, și prin plasarea cadenței finale pe treapta a doua.

La trăsăturile subliniate, se adaugă și preponderența sistemului ritmic *parlando-rubato*. În cîntecele vocale de joc vom remarca structuri ale ritmurilor de dans și aksak. În unele melodii din stilul vechi se recunosc și formele specifice *giusto-silabicului*, în care se întrevăd, cîteodată, și legături cu sistemul orchestic (de dans, ex. 451). Banatul mai prezintă, pe alocuri, și un metru *hexasilabic*, pe care se așternversuri de o mare plasticitate a imaginii :

„Mărie, Mărie,
Spune-mi, neichii, mie
Ce floare-i în floare
Noaptea pe răcoare ?
— Neicuță, neicuță,
Tinerea sălcuță,
Floarea crinului,
Spicul grîului,
Aia-n floare-n floare,
Noaptea pe răcoare.

Forma arhitectonică a cîntecelor fără refren este constituită, în general, din trei sau patru rînduri melodice ; prin apariția refrenelor, forma se poate amplifica pînă la cinci sau șase, chiar șapte și opt rînduri melodice. Cezura principală apare, de multe ori, după al doilea rînd melodic ; în cîntecele cu două refrene, cezurile sînt, de regulă, după fiecare cuplu *vers-refren*.

Graiul bihorean. Numit și horă, cîntecul propriu-zis din Bihor este unul dintre cele mai originale de pe întinsul României. Despre muzica bihoreană, Bartók spunea că „luată chiar și în chip absolut e atît de fermecătoare, încît ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei".

Cercetări recente (15) atestă că Bihorul păstrează încă un cîntec propriu-zis de stil vechi ; trăsăturile sale de bază sînt (ex. 453, 454, 455) :

a) material sonor ce se poate reduce la o scară cu substrat pentatonic, cu ambitus între treptele VII-5 sau VII-6 bemol (numerotarea se raportează la sunetul *Sol*, VII reprezentînd subtonul finalei) și cu frecvente fluctuații ale terței (raportată la finală) ; prin cvarta mărită, ce se for-

mează pe subton, structurile modale, prezintă caracteristici de lidic, iar cu 6 bemol (raportat la finală) caracteristici de acustic 1 ;

b) melodiile cu structuri modale de lidic și acustic 1 prezintă cadența finală de tip bihorean, iar cele cu substrat pentatonic anhemitonic, cu tricordul major, în registrul superior, evidențiază alternanța major-minor și cadența finală eolică (cadența frigică nu este caracteristică acestui grai) ;

c) în cîntecele cu alternanța major-minor sînt frecvente formule arpegiate ;

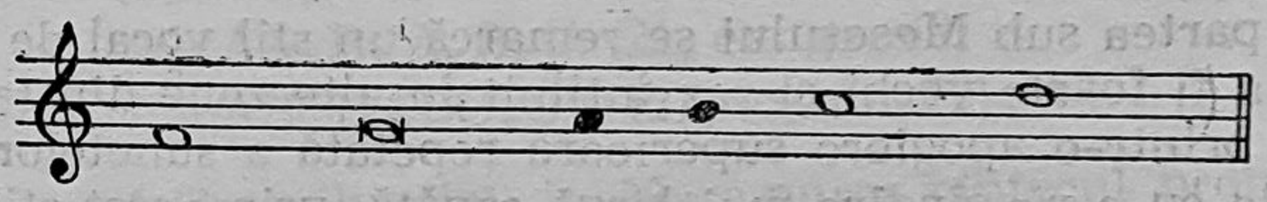
d) un mers melodic care afirmă la începutul strofei muzicale, prin mers treptat sau salt, intervalul de sextă mare, iar la cezurile interioare și uneori precedînd finala-cvarta, uneori mărită, alteori perfectă ;

e) sistemul ritmic preponderent este parlando-rubato ;

f) forma unei strofe muzicale este constituită, de regulă, din trei rînduri melodice înrudite între ele, cu cezura principală după rîndul al doilea ; uneori, înaintea cezurii principale este plasată o interjecție melismatică (15, p. 62).

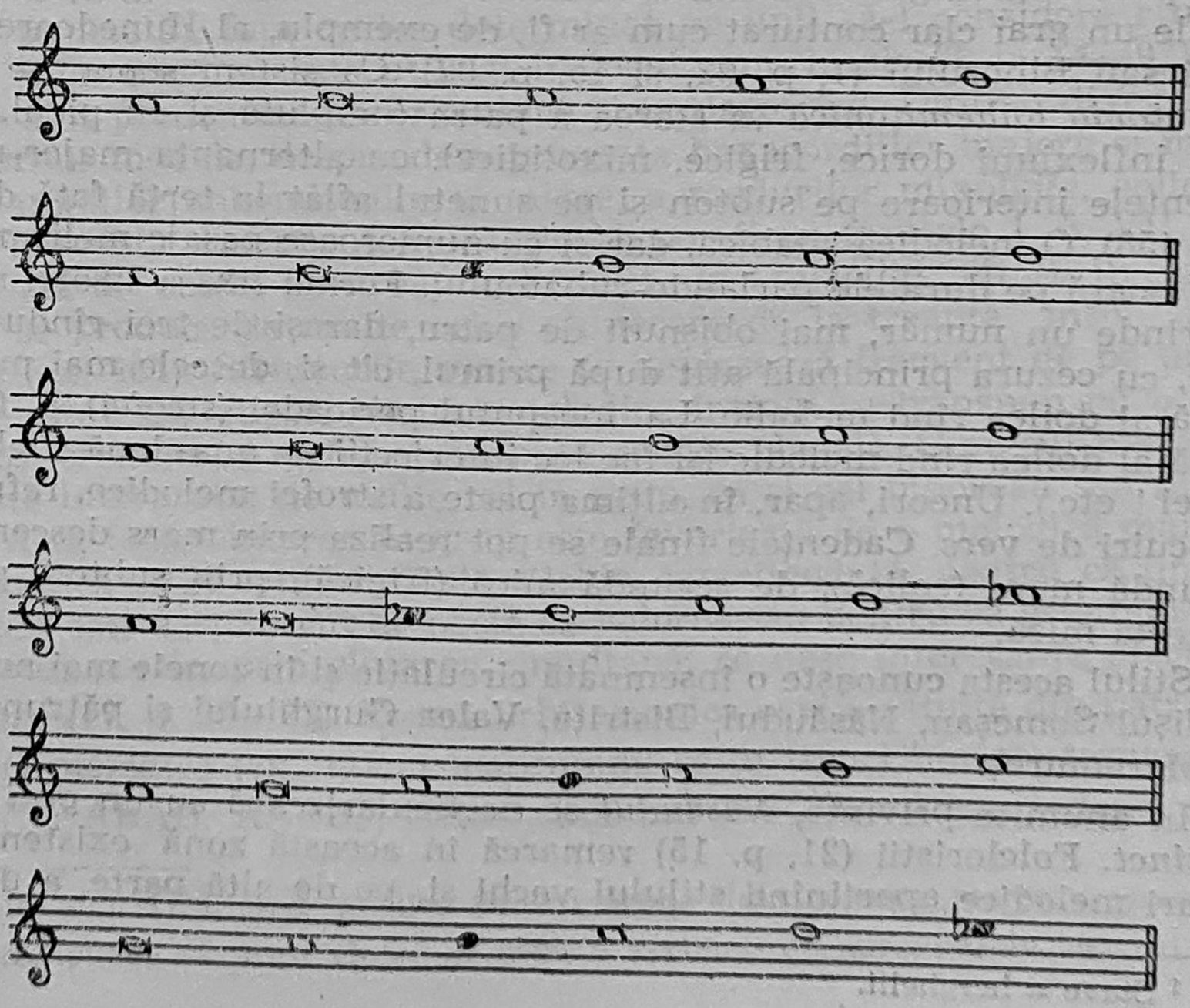
Alături de scara cu substrat pentatonic, melodiile bihorene prezintă și o serie de structuri cu substrat tetratonic (ex 453) :

428



Prin apariția și apoi consolidarea unuia sau a celor doi pieni (în intervalul *sol-do*) se ajunge la structuri ale pentatoniei anhemitonice sau hemitonice, ale hexacordului și heptacordului :

429



O structură prepentatonică *(mi-sol-la-si)*, cu sau fără pieni, se remarcă și într-o specie distinctă a liricii neocazionale *(Hora stăvarului* — ex. 454), identificată în unele sate din Bihor de folcloristul Traian Mîrza. Cîntecele, acum puține la număr, sînt legate de o străveche ocupație a locuitorilor din șes (creșterea cailor în stave[1]) ; strofele melodice sînt de tip primar, cuprinzînd trei rînduri AA_cA_v), ritmul este, în mod obișnuit, mai măsurabil, iar cadențele sînt pe sunetele *sol, sol, mi*.

Aceste cîntece reprezintă un stadiu intermediar, din punct de vedere structural, între grupa al cărei material sonor are la bază tetratonia *fa-sol-do-re* și grupa cea mai bogat reprezentată în prezent, care cuprinde melodiile cu substrat pentatonic anhemitonic și formă în care se include sau nu refrenul (ex. 455, 456). În cîntecele cu refren propriu-zis, primele două rînduri melodice evoluează mai mult silabic și într-un ritm aproape măsurat, pentru ca refrenul să prezinte o melodică melismatică, asociată cu o mișcare rubato. „Se impune constatarea că melodiile ce afirmă specificitate stilistică bihoreană sînt proprii unei arii ce depășește cu mult pe cea delimitată de Bartók" (15, p. 62) ; această arie se întinde spre nord-est și spre sud-est, cuprinzînd ținuturi ale Sălajului, Clujului și Aradului.

În *Sălaj* (zona sub Meseșului și a Barcăului) asemănarea cu graiul bihorean constă în structura *melodico-modală*, ritmul parlando-rubato, forma de trei sau patru rînduri melodice : *stilul ornamental, însă, diferă*. În special în partea sub Meseșului se remarcă un stil vocal de ornamentare, care pare a fi foarte vechi și rar întîlnit în alte zone din țară ; acesta se manifestă printr-o apogiere superioară repetată a sunetelor lungi ; chiar și melodiile cu o răspîndire mai largă capătă, prin acest stil de interpretare, o culoare locală (ex. 457).

În alte zone (Cluj, Satu-Mare, Mureș) predomină tipurile melodice *general-transilvănene*, ale căror trăsături mai importante s-au evidențiat prin prezentarea graiului sud-ardelenesc. Stilul vechi al Cîmpiei nu constituie un grai clar conturat cum ar fi, de exemplu, al Hunedoarei, Banatului sau Bihorului (1, p. 62, și 15, p. 97). Ca sistem sonor, se impune *pentatonia anhemitonică* în starea a patra (umplută și cu pieni, ce creează inflexiuni dorice, frigice, mixolidice), cu alternanța major-minor și cadențele interioare pe subton și pe sunetul aflat la terță față de finală (ex. 458). O melodică silabică, dar și cu numeroase pasaje melismatice, se desfășoară pe duratele parlando-rubatoului. Forma fixă a strofei muzicale cuprinde un număr, mai obișnuit de patru, dar și de trei rînduri melodice, cu cezura principală atît după primul, cît și, de cele mai multe ori, după al doilea rînd melodic. La începutul perioadei (strofei) și, frecvent, după al doilea rînd melodic își fac loc interjecții pe una-două silabe (Hei ! E-hei ! etc.). Uneori, apar, în ultima parte a strofei melodice, refrene sau înlocuiri de vers. Cadențele finale se pot realiza prin mers descendent de secundă mare (eolică), de secundă mică (frigică), prin subton, prin salt de terță mică.

Stilul acesta cunoaște o însemnată circulație și în zonele mai nordice — Podișul Someșan, Năsăudul, Bistrița, Valea Gurghiului și pătrunde chiar în Maramureș.

În anumite privințe, *Năsăudul* se particularizează cu un *grai muzical distinct*. Folcloriștii (21, p. 15) remarcă în această zonă existența unor tipuri melodice aparținînd stilului vechi și, pe de altă parte, a unor *cîn-*

[1] Stave = herghelii.

tecele ornamentate, specifice, apropiate de doina locală (14, p. 97). În cîntecele de stil vechi, melodica în ritm silabic alternează cu o melodică mai mult sau mai puțin melismatică, ce se desfășoară în limitele unui hexacord major sau minor, mai rar ale unei octave sau none, în care modul conține, deseori, un substrat pentatonic (ex. 459). Interpretarea se realizează printr-o „emisie cu rezonanță de piept", de egală intensitate pe toate sunetele, luînd aspectul unei cîntări de nuanță forte, aproape țipată". *Cîntecele ornamentate* au, pe cît se pare, o influență instrumentală, iar uneori s-a emis ipoteza originii acestora în doina locală. Cum în Năsăud s-a dezvoltat de-a lungul timpului și o doină instrumentală, ambele păreri converg în ceea ce privește geneza stilului ornamental al acestor melodii, pe care unii cercetători le denumesc chiar cîntec-doină sau doină-cîntec (14, p. 97). Într-adevăr, linia melodică are un suflu larg, în care abundă melismele, al căror joc este liber de la un rînd la altul sau chiar între strofele muzicale. Cu toate că unele sunete au și aici o anumită prioritate, dezvăluind un substrat pentatonic și chiar prepentatonic, cel mai adesea se impune modul dorian (diatonic — ex. 460, uneori cu inflexiuni cromatice), alături de structurile eolice sau mixolidice. Într-o strofă muzicală, numărul rîndurilor melodice poate fi mai mare de 4, constituind forme de tip binar, ternar, pătrat :

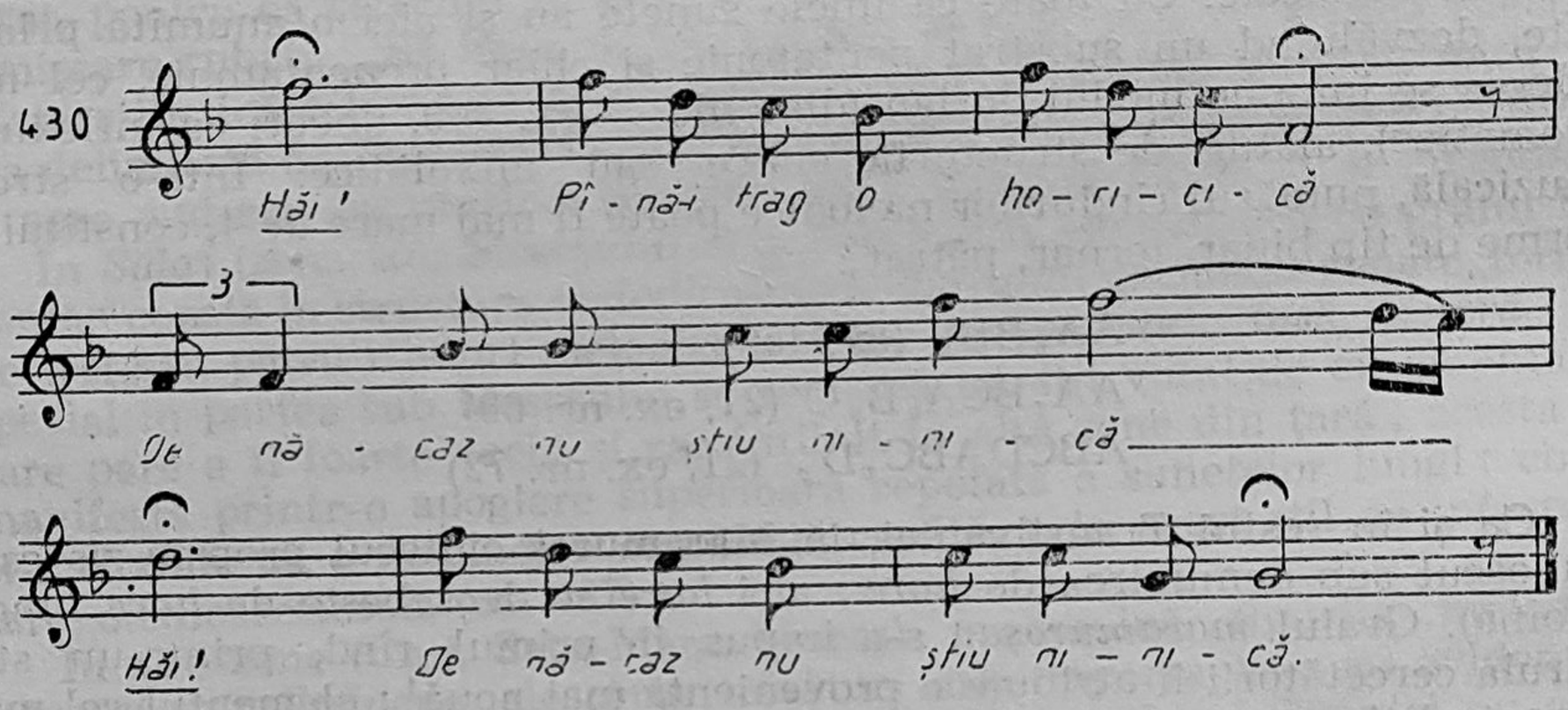
AA_vBB_c (ex. 459)
$AA_vBCA_vB_vC$ (21, ex. nr. 68)
$ABCDABC_vD_v$ (21, ex. nr. 72)

Ca și în restul Transilvaniei, în **Maramureș** cîntecul propriu-zis este cunoscut sub denumirea de *hore ;* aici *hore* se deosebește de *hore lungă* (doină). Graiul *maramureșan* s-a impus, în primul rînd, printr-un stil căruia cercetătorii îi atribuie o proveniență mai nouă[1] ; elementul cel mai caracteristic al acestui cîntec este *ritmul giusto-silabic* (cu durata lungă, uneori punctată), fapt ce i-a determinat pe unii să-l considere ritm „de dans", chiar dacă nu este utilizat în jocul propriu-zis (3, p. 14—97) ; formulele sînt predominant coriambice și antispastice. Dintr-o diversitate a structurilor modale, desprindem prezența hexacordiilor majore și minore, a pentatoniilor anhemitonice și mixte, a modurilor mixolidic, eolic, cromatic 1, acustic 1. Cadențele interioare pot fi pe treptele 1, 3, VII, 5, iar cea finală de obicei pe treapta I ; atît în melodie cît și în cadența finală se produce de multe ori o alunecare de la treapta întîi spre a cincea (ex. 461). Structurile sonore se deplasează frecvent de pe un centru pe altul, iar uneori rînduri melodice întregi se transpun cu o cvintă mai jos, creîndu-se astfel o evidentă relație plagală. Cîntecul maramureșan este interpretat de multe ori în grup, ca și cel bihorean sau hunedorean. Aici, însă, cîntarea în grup este favorizată de o melodică mai puțin melismatică și de ritmul giusto-silabic, iar cîteodată, pentru că unul din cîntăreți este recunoscut de obște ca valoros sau pentru că este mai stăpîn pe textul poetic, prin cîntarea simultană, se nasc interesante efecte eterofonice (17, p. 20—22). Forma arhitectonică este alcătuită din patru-cinci rînduri melodice (ex. 462), constituindu-se în tipuri binare, ternare, cuaternare : ABAB, $AABB_c$, ABBC, mai rar ABCD ; ultimele două rînduri

[1] În anul 1923, cînd publica pentru prima dată colecția maramureșeană, Bartók presupunea că acest cîntec ar avea o vechime de aproximativ 150 ani.

melodice pot fi înlocuite de refrene, ce conțin un cuvînt cu străvechi rezonanțe : „Iară *daina* și *daina*“, „*Daina* mîndră și *daina*“, „Și iară mîndră *daina*“.

În profilarea *graiului maramureșean* s-a trecut, deseori, cu vederea că aici se perpetuează cîntece propriu-zise ce aparțin celui mai vechi strat al acestei categorii. Este vorba atît de melodiile cu caracter general-transilvănean, cît și de anumite cîntece într-un ritm *rubato*, dar fără o ornamentare bogată, melodii ce pot fi comparate cu semnalele păstorești din zonă. Ele nu se disting prin sistemul de cadențare, cu care sîntem deja familiarizați pînă acum, sau prin numărul rîndurilor melodice, sau prin pentatonia anhemitonică în starea a patra (uneori starea întîi) ci, mai ales, prin succesiunea în salturi și pregnanța unor sunete (VII, 1, 4, 5, 7) în fraza muzicală și formulele ritmico-melodice, pe care acestea le determină.



(Brediceanu, Tiberiu, *170 melodii populare românești din Maramureș*, București, 1957).

În colecțiile de folclor muzical maramureșan există exemple prin care deducem unele transformări survenite în acest tip de cîntec propriu-zis, *de la parlando-rubato la giusto-silabic*. Stilul vechi maramureșean apare, fără a fi caracterizat, și în culegerea lui Bartók (ex. 463), folcloristul care s-a referit în exclusivitate, ca și alți cercetători de altfel, la stilul maramureșan, considerat mai nou. Pe de altă parte, creații cu funcții diverse — cîntec de leagăn, cîntec nupțial, cîntec de seceriș — folosesc un fond melodic comun cu al cîntecului propriu-zis maramureșan, considerat mai nou. Melodii cu ritm și formă asemănătoare se mai găsesc, vehiculînd texte diverse, și în ținuturile învecinate din Sud : zona Chioarului, a Lăpușului, Bistrița-Năsăud. Mai departe, pe un ritm asemănător, se desfășoară cîntecele de leagăn. Iată, deci, două căi pe care presupunem că le-a urmat în evoluția sa tipul giusto-silabic al cîntecului propriu-zis maramureșan. „Dacă lucrurile stau într-adevăr astfel, în locul deosebirilor extraordinare dintre cîntecele propriu-zise ale Maramureșului și cele ale altor ținuturi ardelenești va trebui să vedem doar un mod particular prin care cel dintîi se detașează de celelalte...“ (14, p. 99). Formulele ritmice ale acestui stil, în genuri și interpretări variate, abundă în folclorul românesc ; și, întrucît sînt specifice repertoriului vocal, structura lor este strîns core-

lată cu structura versului. „Limba românească și-a creat, probabil concomitent cu constituirea ritmică a spațiului nostru, un ritm interior, care a făcut-o mai aptă pentru metrica întemeiată pe troheu și iamb“[1]. Raportul de durată dintre cele două valori ale podiei metrice nu este static, uneori existînd faze intermediare, determinate de specificul interpretării.

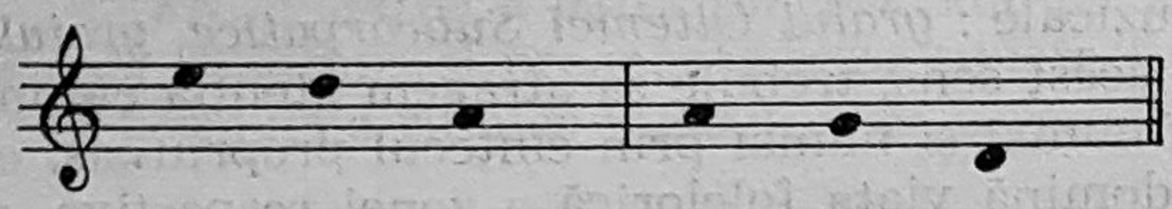
Subdialectul muntenesc (Oltenia, Muntenia propriu-zisă, Dobrogea) confirmă trăsăturile generale ale cîntecului propriu-zis, subliniate în paginile anterioare. În linii mari, fără a opera, deci, delimitări exacte, acest subdialect ar cuprinde partea *nordică* (subcarpatică) și partea *sudică*. Unele zone sînt destul de bine conturate pentru a se putea particulariza ca graiuri muzicale : *graiul Olteniei Subcarpatice, graiul Munteniei Subcarpatice*. În acest sens, trebuie să atragem atenția că un grai muzical nu se profilează numai și numai prin cîntecul propriu-zis, ci și prin alte categorii care domină viața folclorică a zonei respective, deci contextul în care se evidențiază anumite caracteristici ale cîntecului propriu-zis. Afirmația este valabilă și pentru graiurile pe care le-am analizat anterior, unde melodica genului la care ne referim influențează sau preia la rîndul său unele formule proprii altor categorii, ocazionale sau neocazionale, din zona respectivă.

Despre **nordul Munteniei** (Tării Românești sau Valahiei) s-a afirmat că este asemănător, în multe privințe, sudului Transilvaniei. Constatarea se dovedește într-adevăr valabilă și pentru cîntecul propriu-zis, aceasta demonstrînd, o dată în plus, că atît Carpații, cît și Dunărea *(Dobrogea* se integrează organic, atît prin categorii ocazionale — colind, repertorii de primăvară-vară, nupțial, funebru — cît și neocazionale — baladă, doină, cîntec propriu-zis, muzică de dans — la Muntenia) n-au constituit nicicînd piedici pentru unitatea românească, ci din contră. În întreaga existență zbuciumată a poporului român a avut loc nu numai un contact permanent între populații, deci și între creațiile materiale și spirituale proprii ci, deseori, localități întregi s-au „transplantat“ dincolo de munți (în special spre partea sudică), pînă astăzi folclorul acestora identificîndu-se mai curînd cu zonele de unde au plecat. Evident, însă, că în asemenea condiții întrepătrunderile au fost mult favorizate, chiar dacă nu se poate vorbi nicicum de o totală uniformizare repertorială.

În **Oltenia Subcarpatică** la mare cinste sînt în prezent cîntecele vocale de joc ; alături de acestea se perpetuează atît doinele, cît și cîntecele propriu-zise. În interpretarea individuală, și desprinse de manifestarea sincretică a jocului popular, cîntecele vocale de joc se „rubatizează“ ușor și, astfel, putem remarca dacă prezintă caracteristici ale cîntecului propriu-zis inițial ; aceasta nu înseamnă că nu întîlnim și *cîntece propriu-zise de sine stătătoare*. În *Mehedinți* (partea de nord-vest), alături de pentatonicul 4, remarcăm pentatonicul 1 (cu picnonul la bază) — mai puțin întîlnit pînă acum în cîntecul propriu-zis ; poeziile prezintă, uneori, un vers tripodic, iar formulele melodice au unele asemănări cu doina lo-

[1] Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, pag. 129.

cală (ex. 464) ; sînt frecvente salturile de cvartă și alunecările între sunete, melodica fiind în general silabică, iar mișcarea quasi-giusto. În *Gorj*, unele cîntece se înscriu unei arii mai largi de circulație, avînd o formă de 3—4 rînduri melodice, ritm parlando-rubato, alternanța major-minor, cadențe interioare pe subton, treapta a treia și a cincea ; cîntecele *specifice*, însă, au la bază o melodie *prepentatonică*. Abundă apogiaturile, atît anterioare cît și posterioare, cu toate că acest stil melodic are un caracter în general silabic ; alunecările de cvartă au mai mult un sens descendent. Se produc uneori deplasări ale unor pasaje sonore la interval de cvintă descendentă (ex. 465) :

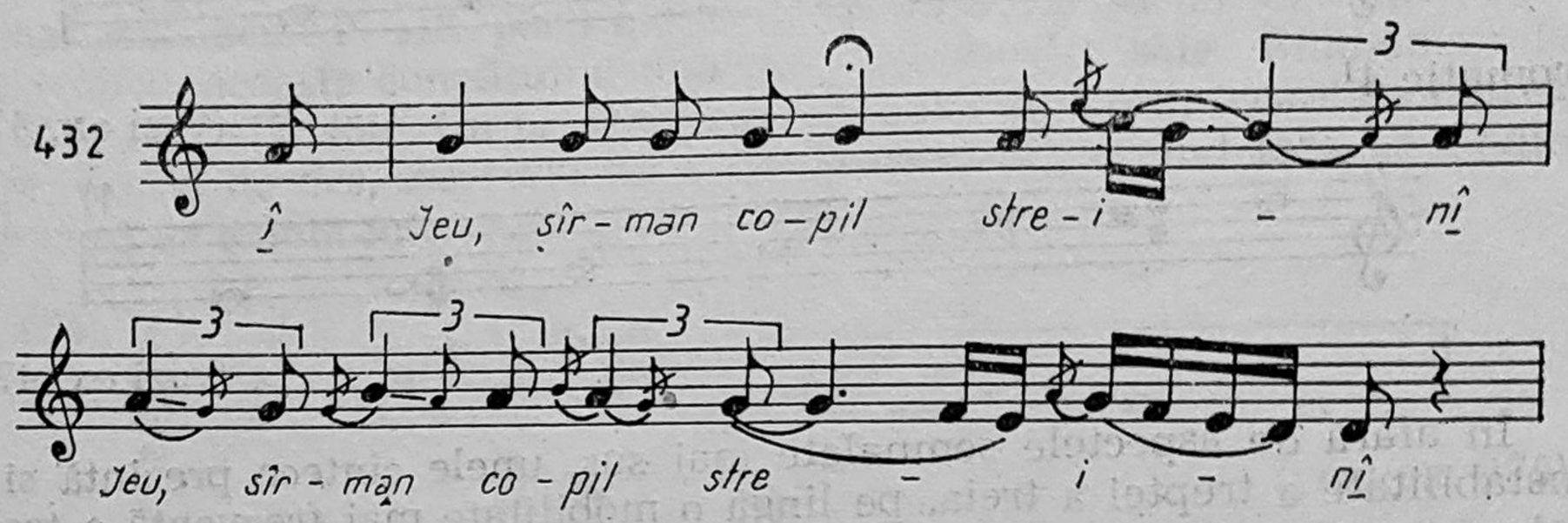
431 

Ritmul este parlando-rubato sau reprezintă faze intermediare între acesta și giusto-silabic sau ritmul de dans. Strofa muzicală este constituită, de cele mai multe ori, din patru rînduri melodice, cu cezura principală după al doilea și, uneori, cu o cezură secundară după primul rînd melodic ; cadențele interioare se realizează pe orice sunet al tetratoniei *(mi, sol, la, si)*, subtonul neimpunîndu-se cu aceeași pregnanță ca în alte graiuri. Stilul de interpretare prezintă asemănări cu doina locală și este influențat, în parte, de hăulit ; de altfel, în Oltenia Subcarpatică se întîlnește și *cîntecul cu hăulit* în care, de obicei, fiecare rînd melodic (un recitativ aproape recto-tono) este urmat de o formulă melodică (pe silabele „ălăuă"), ce evoluează prin repetarea și alternarea periodică a două-trei sunete.

În **Muntenia Subcarpatică** apar structuri sonore ce conferă un anumit specific zonei. Asemănător în această privință cu doina și balada veche locală, cîntecul propriu-zis afirmă de multe ori un mod dorian, în care se resimt prepentatonisme sau pentatonisme, treptele cele mai importante fiind întîia și a cincea, iar a patra și a treia apărînd, uneori, fluctuante (în sens ascendent) ; este o trăsătură care se evidențiază mai clar în Muscel, dar apare și în celelalte ținuturi subcarpatice muntenești : Argeș, Dîmbovița, Prahova, Buzău. Instabilitatea unor trepte, menționate mai înainte, determină și unele inflexiuni mixolidice *(fa diez)* și cromatice *(sol diez)*. În general, pe lîngă pentatonicul 4, ce se impune mai ales în partea estică (ex. 466, 467), modurile heptacordice sînt mai mult prezente în această zonă, uneori evidențiind un diatonism aproape pur, atît în dorian, dar uneori și în eolian, frigian sau mixolidian ; afirmarea acestor moduri diatonice, dar mai obișnuit cu unele trepte mobile, apare corelată cu importanța unor sunete în desfășurarea melodică (finala, subtonul, treapta a cincea, a patra, a treia). Subtonul și alternanța major-minor nu mai dețin hegemonia din alte locuri, aici făcîndu-și loc și alte relații între structurile melodice : de cvartă, de cvintă, disjunctiv sau conjunctiv (ex. 468). Cadențele finale sînt eolice, frigice, prin subton, rareori prin salt.

Inrudirea cu recitativul liric al doinei formează uneori categorii intermediare, așa cum se întîmplă, de pildă, în unele cîntece muscelene (ex. 469) :

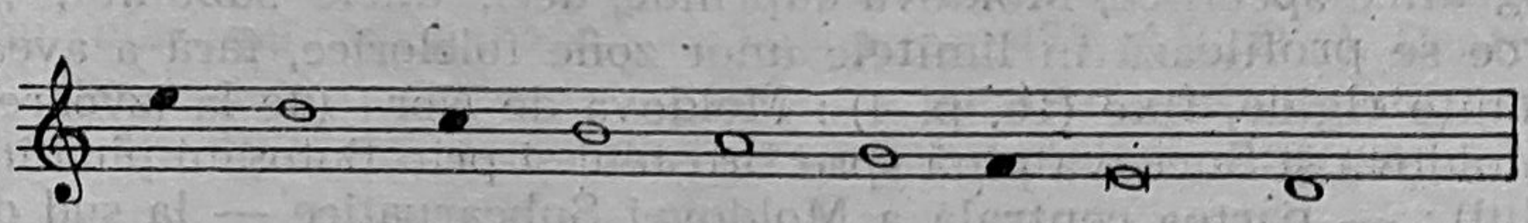
432



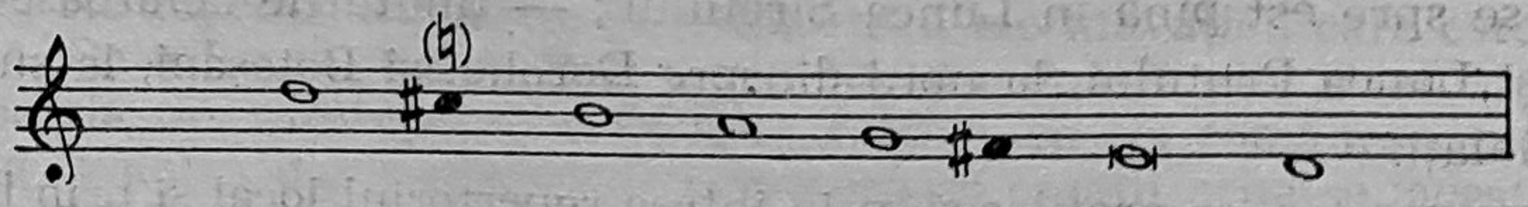
Sistemul ritmic parlando-rubato, caracteristic pentru cîntecul din zonă, este lipsit de accente (pregnante în alte zone) și se asociază unei melodici de factură cantabilă (silabică și melismatică), cu un contur șerpuitor, legat, atît prin trepte alăturate cît și prin apogiaturi și portamente. Forma arhitectonică prezintă frecvent variații de la o perioadă la alta, iar o strofă muzicală are un număr de trei, mai obișnuit patru rînduri melodice ; forma strofei se poate extinde însă și la cinci-șase rînduri melodice.

Partea sudică a Țării Românești (Oltenia și Muntenia Sudică, Dobrogea) se remarcă printr-o mai mare diversitate a structurilor sonore și ritmice. Pe lîngă melodiile cu substrat pentatonic, în care pienii pot fi stabili sau instabili,

433



(vezi ex. 470)

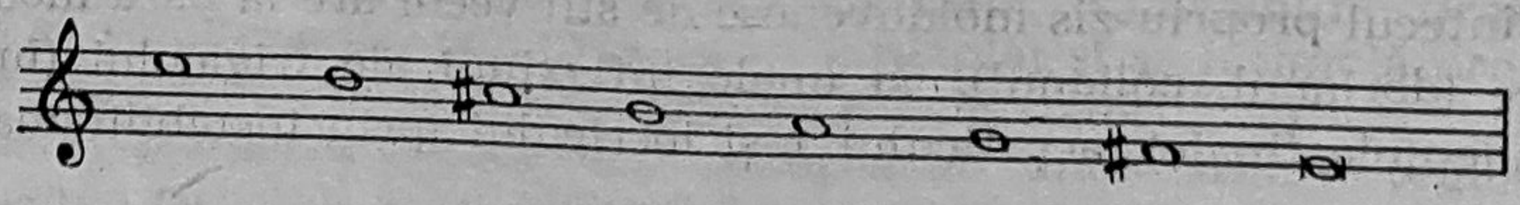


(vezi ex. 471)

se constată o mare bogăție a structurilor heptacordice, atît diatonice (doric, mixolidic, frigic, uneori în stare pură) cît și cromatice :

434

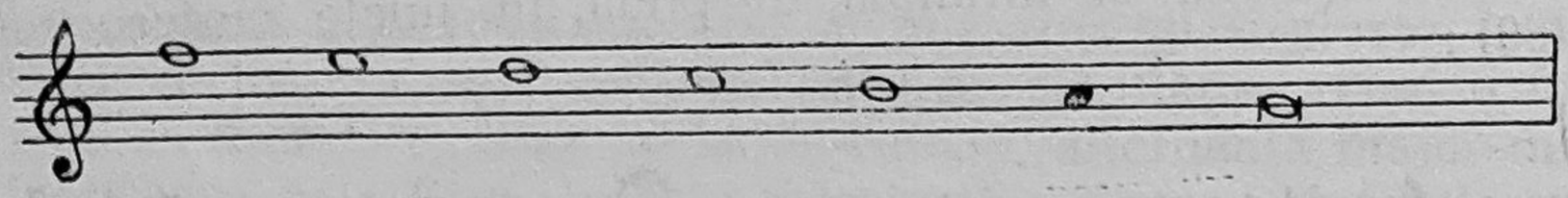
dorian



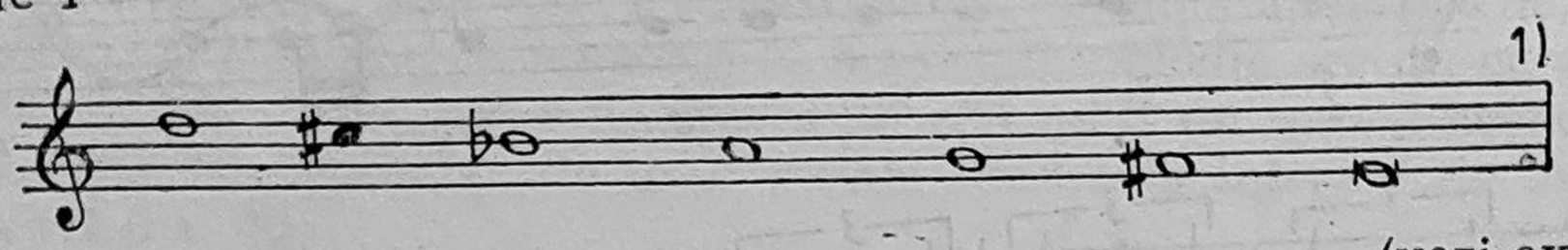
(vezi ex. 472)

mixolidian

435



cromatic 4[1] (vezi ex. 473)



(vezi ex. 474)

În afară de aspectele semnalate mai sus, unele cîntece prezintă și o instabilitate a treptei a treia, pe lîngă o mobilitate mai frecventă a treptelor a patra, a doua, a șasea, a cincea ; apar, deci, moduri sau inflexiuni cromatice. La formulele cadențiale, prin secundă mare sau mică descendentă sau prin subton, se adaugă cea realizată prin terță mare descendentă urmată de repetarea recto-tono a sunetului final. Melodica are același profil descendent, întîlnit în toate zonele, caracterul, în general silabic, fiind presărat pe alocuri cu ornamente. Pe lîngă parlando-rubato, apare de multe ori și giusto-silabicul, în unele cîntece aceeași celulă ritmică primară repetîndu-se pe tot parcursul melodiilor (ex. 472). Coexistînd cu baladele, doinele și melodiile de joc, cîntecele propriu-zise din această parte sudică a României se aseamănă cu acestea ca limbaj și contribuie la conturarea specificului întinsei zone dunărene a folclorului nostru.

Subdialectul moldovenesc este, la rîndul lui, unitar în ceea ce privește creația folclorică, deosebirile dintre zonele pe care le cuprinde nefiind esențiale — așa cum remarcă specialiștii prin cercetările efectuate pe teren. Din analiza materialului, și ținînd seama de condițiile istorico-geografice specifice, Moldova cuprinde, deci, unele subunități „teritoriale“ ce se profilează în limitele unor zone folclorice, fără a avea între ele granițe rigide, fixe (16, p. 4) : Moldova de Nord (de la izvoarele rîurilor Moldova și Suceava pînă spre Broșteni și prin Botoșani pînă în lunca Prutului) ; — partea centrală a Moldovei Subcarpatice — la sud de Fălticeni, pînă spre Tg. Ocna, iar la est pînă în Lunca Siretului ; — la sud de Tg. Ocna pînă la Focșani, cuprinzînd întreg ținutul Vrancei și întinzîndu-se spre est pînă în Lunca Siretului ; — ținuturile deluroase dintre Siret și Lunca Prutului, la nord dinspre Dorohoi și Botoșani, la sud pînă spre Galați.

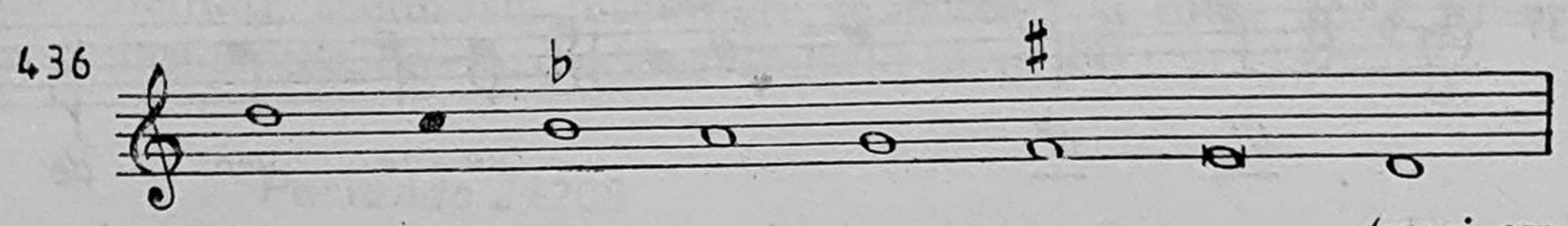
Între acestea, se profilează, prin întreg repertoriul local și prin bogăția vieții folclorice, adevărate „centre de intensitate“ — graiul bucovinean (repertoriu păstoresc, folclor familial, doine, cîntece propriu-zise), graiul vrîncean (repertoriu păstoresc — Miorița, familial, doine, balade, cîntece haiducești).

Cîntecul propriu-zis moldovenesc de stil vechi are la bază moduri diatonice (dorianul, eolianul), cu unele inflexiuni ale frigicului (în special în cadențele finale), acusticului 1 și locricului (prin instabilitatea treptei

[1] După clasificarea folcloristului Gh. Ciobanu.

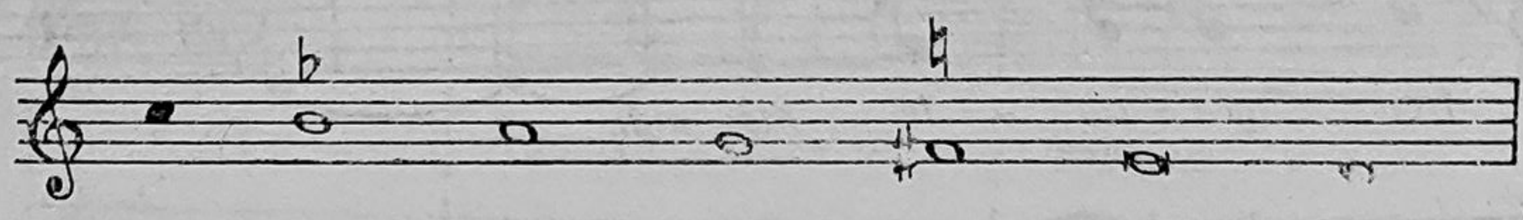
a cincea) — alături de structuri ale pentatonicului patru, ce apar mai ales în forma amplificată, cu pieni mobili. În partea de sud se întîlnesc, ca și în cîmpia Dunării, unele moduri cromatice, specific orientale.

Mai mult decît în alte părți ale țării, în Moldova s-a impus *cadența finală frigică*, aceasta constituind una din trăsăturile sale fundamentale (ex. 475, 476, 477, 480). Cu prioritate în Moldova de Nord, treapta a cincea apare, destul de des, *instabilă* (în sens descendent), creînd față de finală intervalul de cvintă micșorată :



(vezi ex. 475)

sau



(vezi ex. 476)

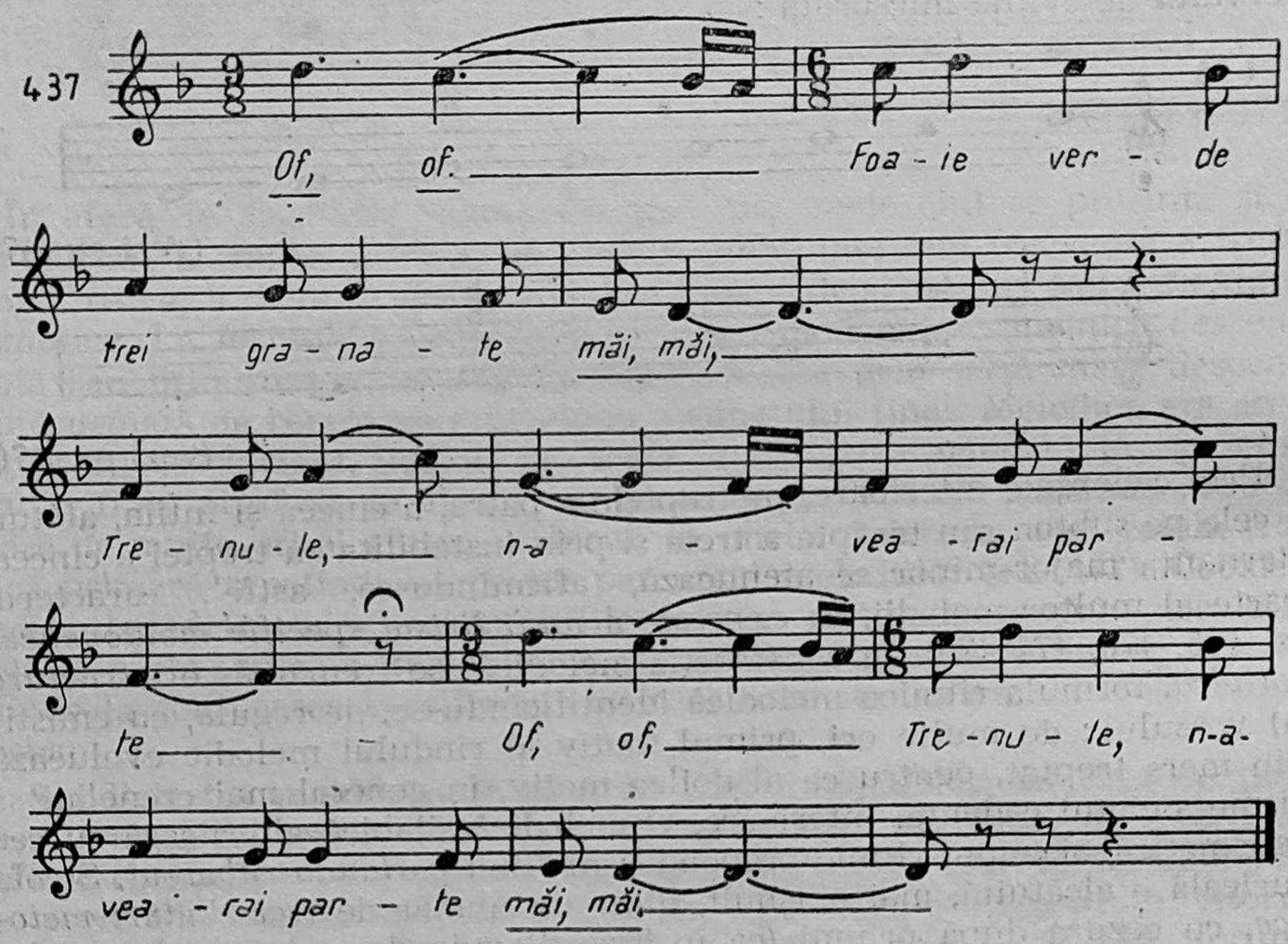
Prin cadențele interioare, pe treptele a patra, a cincea și întîia, alături de cele pe subton sau treapta a treia și prin instabilitatea treptei a cincea, alternanța major-minor se atenuează, afirmîndu-se, astfel, caracterul aparte al multor melodii, ca *expresie a unui lirism specific moldovenesc* (ex. 475, 476, 477 479). În construcția melodică se remarcă o *structură motivică*, formula ritmico-melodică identificîndu-se, de regulă, cu emistihul versului ; de multe ori, primul motiv al rîndului melodic evoluează prin mers treptat, pentru ca al doilea motiv, în general mai crenelat, să afirme sunetul cadenței interioare. O melodică silabică alternează cu cea melismatică, sistemul ritmic preponderent fiind *parlando-rubatoul*. Strofa muzicală e alcătuită, mai obișnuit, dintr-un număr de *trei rînduri melodice*, cu cezura după primul (ca în Transilvania de sud-est), dar și din patru sau chiar mai multe rînduri melodice (ex. 475, $ABCD'_c$). Pentru stilul vechi moldovenesc, refrenul nu este un element caracteristic ; atunci cînd apare, are un rol de completare a rîndului melodic anterior.

2. CÎNTECUL PROPRIU-ZIS DE STIL MODERN ȘI NOU

Stilul modern. Denumirile de cîntec „modern" și cîntec „nou" sînt relative ; ele cuprind atributele de prim ordin ale inovației, care este permanentă. De-a lungul timpurilor, s-au suprapus mai multe straturi ; sau, mai bine zis, s-au întrepătruns. Într-un folclor, ca cel românesc, aflat în continuă evoluție, dar conservînd și numeroase creații arhaice, aceste stiluri coexistă în bună măsură încă, dar în mod diferențiat pe zone și categorii. Cum s-ar putea urmări metamorfoza diferiților parametri ritmici, melodici, arhitectonici etc. ? Vom vedea că o analiză atentă a cîntecelor și, atunci cînd este posibil a informațiilor în legătură cu ele, înlesnește conturarea trăsăturilor stilurilor mai recente : *modern* și *nou*.

În „Schiță a unei metode de folclor muzical", Constantin Brăiloiu afirma că în sînul creației populare „s-au întîmplat și se întîmplă procese organice" : alterarea rapidă a repertoriului arhaic, datorită infiltrării creațiilor urbane, pierderea caracterului dialectal al unor stiluri regionale prin atingerea cu stilul altor regiuni, ivirea unor specimene muzicale hibride, datorită asimilării pripite a muzicii culte. Totodată, el semnalează

existența *stilului „modern“*, care „este în plină floare azi“ (1931 — n.n.) și produce în fiecare zi specimene mai mult sau mai puțin fericite“[1]. Constatarea lui Constantin Brăiloiu era pe deplin întemeiată ; melodii culese înaintea apariției publicației sale, atestă prezența stilului modern. Un exemplu tipic în această privință, atît din punct de vedere muzical cît și poetic, îl constituie acest cîntec, cules de Kiriac, în anul 1912, din Mușetești—Argeș :



„Foaie verde trei granate,
Trenule n-avear-ai parte
De spițele de la roate,
C-ai dus pe neica departe
Și n-are cin-să ni-l cate.
Mă-sa-i bătrînă, nu poate,
N-are nici la mînă carte“.

Dacă analizăm, fie și numai sumar, conținutul textului și structura melodiei acestui cîntec, ne dăm seama atît de perioada social-istorică în care se situează, cît și de unele elemente aparte din punct de vedere muzical, în comparație cu stilul vechi.

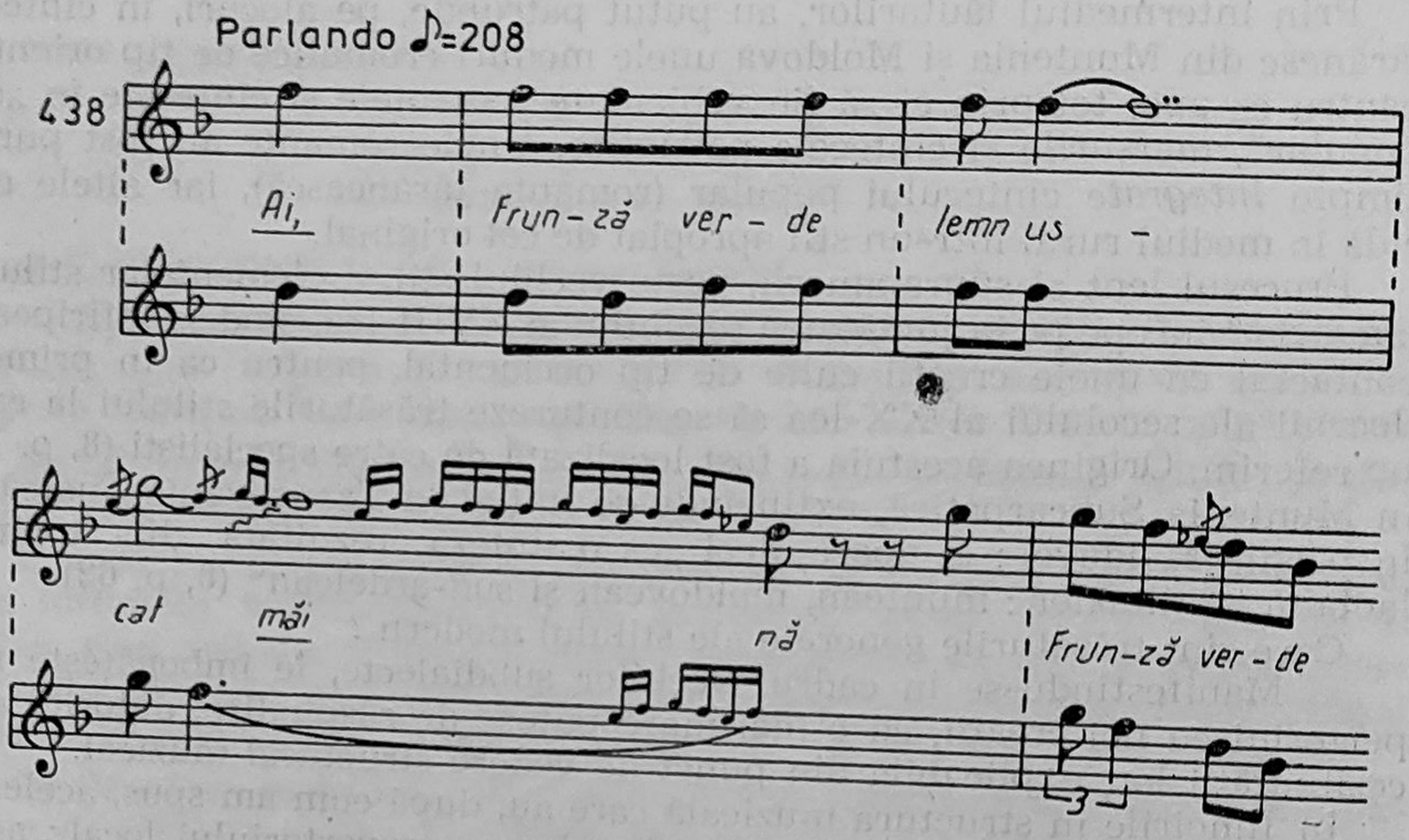
Pentru a înțelege cum a apărut stilul modern, este necesar să scoatem în evidență unii factori care au contribuit și contribuie la evoluția muzicii populare (8, p. 25—63) ; primii doi factori sînt de ordin intern (în interiorul unui grai), ceilalți trei sînt externi :

variația, contaminarea, întrepătrunderea diferitelor graiuri zonale, contactul cu creația muzicală savantă, contactul cu muzica altor popoare.

---

[1] Brăiloiu, Constantin, *Schiță a unei metode de folclor muzical*, extras din revista *Boabe de grîu*, An II, nr. 4, București, Editura Societății Compozitorilor Români, 1931, pag. 4—5.

Variația se produce în mod diferențiat de la o categorie folclorică la alta. Cîntecele ceremoniale au o mai mare stabilitate, deci, schimbările structurale sînt mai mici și mai lente, iar categoriile neocazionale suferă variații mai însemnate și mai rapide, în repertoriul acestora din urmă, și în special al cîntecelor propriu-zise, pot pătrunde, prin defuncționalizare, melodii din genurile neocazionale. Variațiile nu diferă numai de la un gen la altul, ci și de la un interpret la altul și, mai ales în cazul interpreților talentați, schimbări însemnate se produc și între două interpretări a aceluiași cîntec, de către același individ (8, p. 49) :



(Bartók, Béla, *Scrieri mărunte...* pag. 38, inf. Zaharia Chisa, Fîntînița — Bistrița Năsăud, 1916).

Variația este nu numai întîmplătoare, intuitivă, ci, uneori, este și conștientă. Ea se întrepătrunde cu celălalt factor de ordin intern — *contaminarea*, ce este înlesnită de înrudirea dintre anumite pasaje melodice, cît și de relația laxă dintre conținutul textului și melodie.

Contaminarea constă din înlocuirea unei părți din melodie sau din atașarea la o piesă a unuia sau mai multor pasaje noi ; există și motive melodice „călătoare", ce se atașează mai ales la începutul sau sfîrșitul pieselor.

Întrepătrunderea diferitelor graiuri zonale s-a realizat dintotdeauna, prin legăturile permanente dintre locuitorii ținuturilor locuite de români. In vremurile mai vechi, melodiile au circulat datorită transhumanței, refugierilor ; unitatea dialectală s-a menținut și în perioada așa-ziselor „economii închise" medievale, chiar dacă atunci s-au produs și diferențieri stilistice zonale. Epocile ulterioare, caracterizate prin deschideri economico-sociale din ce în ce mai mari, au favorizat, treptat, și circulația mai intensă a bunurilor culturale, a muzicii populare ; pe lîngă lăutari, au intervenit tiparul, școala, armata, iar mai aproape de noi au apărut diversele mijloace ale mass-mediei.

Atunci cînd reușesc să pătrundă în alte zone, melodiile sînt supuse unor transformări mai mari sau mai mici (se „bănățenizează“, se „oltenizează“ etc.), în funcție de gradul de asemănare cu graiurile respective. Ele nu suferă aceleași modificări la care sînt supuse piesele de origine *cultă* sau *străină*. Acestea trebuie să se adapteze, în primul rînd, tiparelor metrice ale cîntecului românesc. Există însă o serie de melodii și motive melodice cu o circulație foarte întinsă, fiind întîlnită la șase sau chiar opt popoare diferite[1]. Contactul între folclorul diferitelor popoare determină „o imensă, complexă, nemaiauzită bogăție de melodii și de tipuri melodice“[2].

Prin intermediul lăutarilor, au putut pătrunde, pe alocuri, în cîntecul țărănesc din Muntenia și Moldova unele moduri cromatice de tip oriental, pentru ca apoi tot prin ei să fie vehiculate romanțele și cîntecele în „stil popular“, marșurile și cîntecele patriotice. Unele romanțe au fost pur și simplu *integrate* cîntecului popular (romanța țărănească), iar altele circulă în mediul rural într-un stil apropiat de cel original.

Procesul lent al suprapunerii, peste vechiul stil, a elementelor stilului „modern“ începe pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, cînd se înfiripează contactul cu unele creații culte de tip occidental, pentru ca în primele decenii ale secolului al XX-lea să se contureze trăsăturile stilului la care ne referim. Originea acestuia a fost localizată de către specialiști (8, p. 11) în Muntenia Subcarpatică, extinzîndu-se inițial în Transilvania Sudică și în părțile Moldovei ; el apare, deci „ca o sinteză rezultată din topirea laolaltă a stilurilor : muntean, moldovean și sud-ardelean“ (8, p. 62).

Care sînt trăsăturile generale ale stilului modern ?

a) Manifestîndu-se în cadrul vechilor subdialecte, le îmbogățește repertoriul cu noi creații, cu o mai mare putere de răspîndire, datorită accesibilității lor, explicabilă din punct de vedere structural-muzical.

b) Înnoirile în structura muzicală care au, după cum am spus, aceleași cauze în general, nu înseamnă o uniformizare a repertoriului local ; asemănările dintre cîntecele moderne din diferite regiuni sînt firești ; unitatea dialectului daco-român este demonstrată — existau creații care se asemănau și în vechiul strat.

Este adevărat că într-o anumită perioadă să fie acceptat, deci să se potrivească gustului oamenilor aparținînd unui anumit grai, creații dintr-alt grai : de exemplu, graiul bănățean pentru Transilvania, sau cel nord-oltenesc pentru Muntenia etc. ; dar este vorba, în primul rînd, de o acceptare, nu de o influențare totală.

c) În unele cazuri, se schimbă funcția unor cîntece ocazionale (de șezătoare, de nuntă etc.) și se îmbogățește repertoriul de cîntece propriu-zise ; sau, alăturîndu-se texte unor melodii de dans, se formează, de asemenea, cîntece vocale ; acest fenomen este destul de răspîndit astăzi, avîndu-și rădăcinile în caracterul sincretic al folclorului, dar încadrîndu-se în procesul de simplificare a mijloacelor de expresie.

d) Din punct de vedere literar, temele vechi, cum ar fi dorul, dragostea se mențin :

„Bate vîntul din Ardeal,
Dorul mîndrii vine val.

---

[1] Breazul, George, *Patrium Carmen*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1941.

[2] Bartók, Béla, *Scritti sulla musica populare*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955, pag. 95 (8, p. 33).

Bate vîntul, iarba crește,
Dorul mîndrii mă topește“.

Alte teme sînt de sărăcie, revoltă, cătănie :

„Nu mai este om pe lume
Să fie scîrbit ca mine
Ca să nu priceapă nime“.

sau

„Cine-a făcut cătănia
Să-l mănînce sărăcia“.

sau tema „copilului străin“ :

„Și-am zis verde lin pelin
Vai de copilul străin,
Că muncește la stăpîn“.

e) Trăsăturile muzicale evoluează astfel :

— Spre deosebire de stratul vechi, predomină scările heptacordice, atît diatonice (în primul rînd) cît și cele cromatice[1], alături de eolian, se impune ionianul. Cele mai răspîndite moduri sînt eolicul și mixolidicul.

Se întîlnesc și scări cu un număr mai redus de sunete, scările pentatonice apar numai amplificate cu pieni.

În moduri, treapta a șaptea este de multe ori mobilă, tinzînd să devină, sub influența acompaniamentului lăutăresc, sensibilă (ex. 481). În al doilea rînd melodic al acestui cîntec, dacă primul *do diez* se poate interpreta ca broderie, al doilea, notat și cu săgeată coborîtoare, indică tocmai această tendință către un centru tonal.

În structura melodiei, saltul de octavă se întîlnește deseori, în comparație cu cîntecul vechi. Din înșiruirea terțelor, nu rareori sînt cazurile cînd apar formule melodice arpegiate, ca în exemplul citat. Dar se păstrează și, uneori, chiar iese mai clar în evidență, o trăsătură a cîntecului vechi, derivată din substratul pentatonic al multor melodii — structuri modale majore, ale căror formule cadențiale finale sînt minore (ex. 482).

Ambitusul se lărgește, poate să depășească octava, ajungînd pînă la decimă și chiar mai mult, iar melodica preferă, de multe ori, registrul acut.

Caracterul melodiei tinde să devină, din ce în ce mai mult, silabic ; melismele sînt scuturate treptat (așa cum se poate constata din toate exemplele date).

Una din trăsăturile distincte ale cîntecului modern este lărgirea arcului melodic pe plan orizontal ; rîndul melodic depășește frecvent tiparul tradițional octosilabic. Această dezvoltare a arcului melodic nu este egală. Rîndului melodic i se adaugă sunete corespunzînd unor interjecții, refrene de completare, refrene propriu-zise (*of, of ; măi, măi ; măi Leano, mîndra mea* etc.).

După cum se poate constata (ex. 482), aceste elemente noi de versificație apar fie la sfîrșitul, fie la începutul rîndului melodic. Arcul melodic poate fi extins astfel de la nouă la treisprezece silabe, cu toate că versul propriu-zis își păstrează structura tradițională.

---

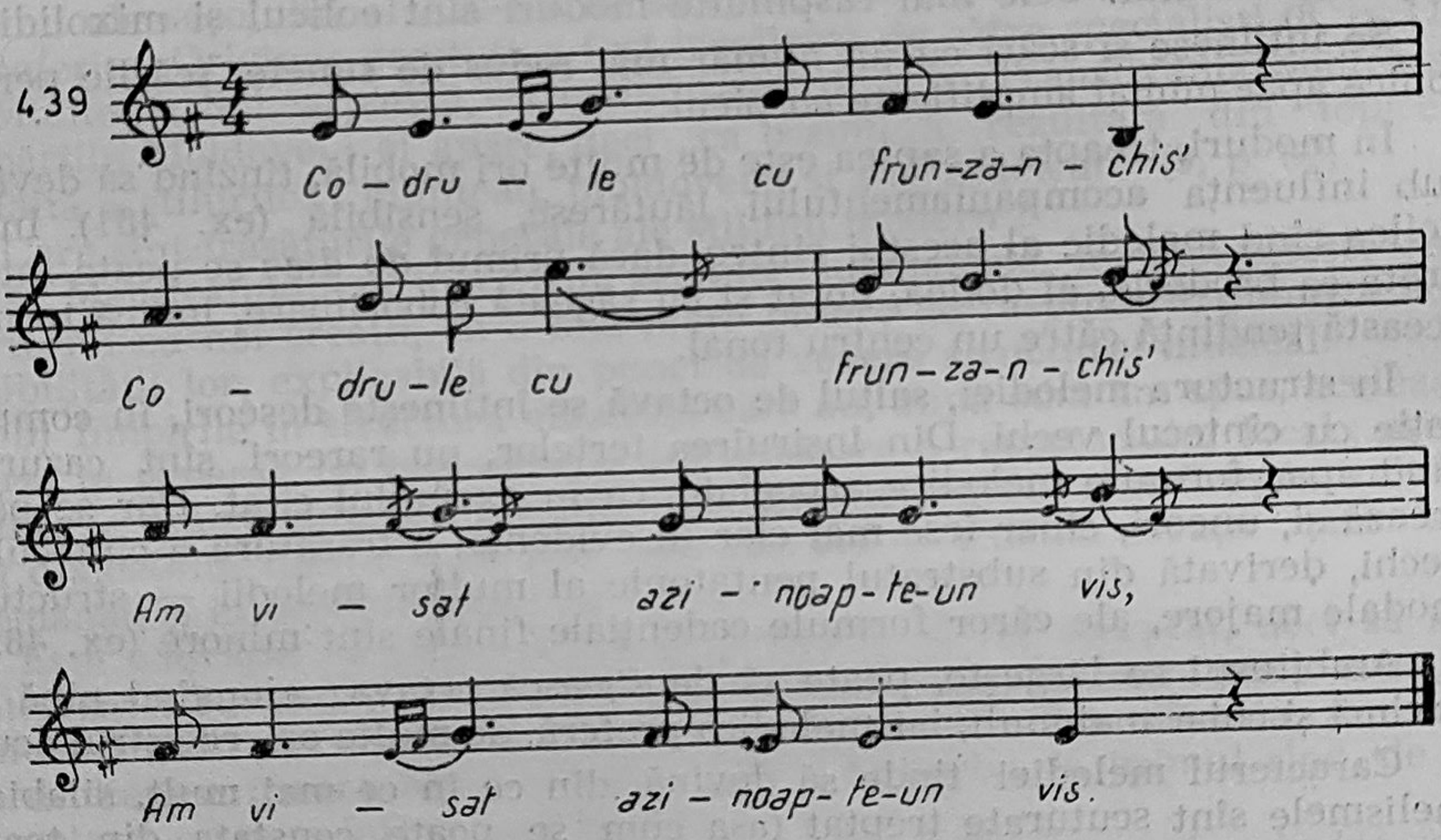
[1] Vezi Ciobanu, Gheorghe, *Modurile cromatice în muzica populară românească*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, București, Editura Muzicală, pag. 74—82.

Transformări pronunțate au loc și din punct de vedere *ritmic*. În general, există o tendință către măsurare, către simetrie. Aceasta înseamnă că, pe lîngă sistemul parlando-rubato, ce era preferat de stilul vechi, se impune din ce în ce mai mult giusto-silabicul, iar unele cîntece pot fi încadrate în măsuri constante.

Sistemul mensural (apusean) își face apariția prin transformarea duratelor care caracterizau sistemele tradiționale : de exemplu, cele două unități de bază ale sistemelor giusto-silabic și parlando-rubato, aflate între ele într-un raport de 1/2 sau 2/1 și erau indivizibile — 38 a) ♩ ♪ — se pot transforma astfel b) ♩. ♪ sau c) ♩.. 𝅘𝅥𝅯 sau, prin diminuare d) ♪ 𝅘𝅥𝅯 ; dispare și caracterul lor individual. Celula metrică e) ♪. 𝅘𝅥𝅯 poate deriva și prin transformarea piricului.

Prin apariția simetriei, adică în cazul de față al periodicității accentelor pe sunete, se poate obține un astfel de ritm :

Vlad — Maramureș

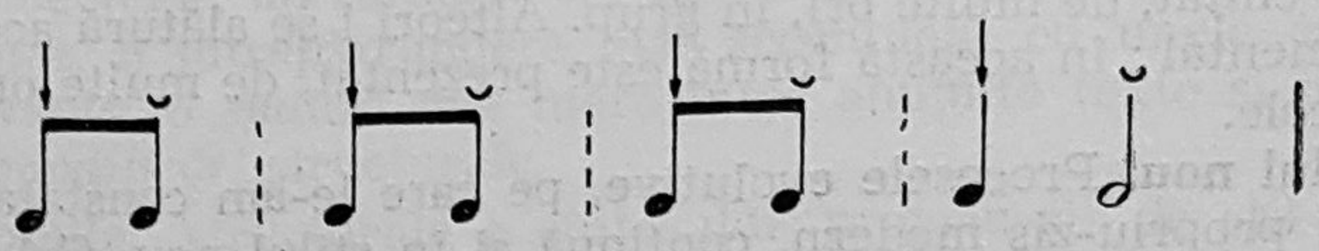


Alternanța iambului cu troheul era o caracteristică îndeosebi a cîntecului propriu-zis din graiul maramureșan, dar abundă și în alte categorii din toată țara ; antispastul inițial este arhetipul ritmului punctat de mai sus. În alte cîntece, din același grai maramureșan, chiar dacă nu se transformă duratele, melodia aparține stratului modern sau chiar nou, prin alte trăsături, remarcate anterior, cît și prin text (ex. 483).

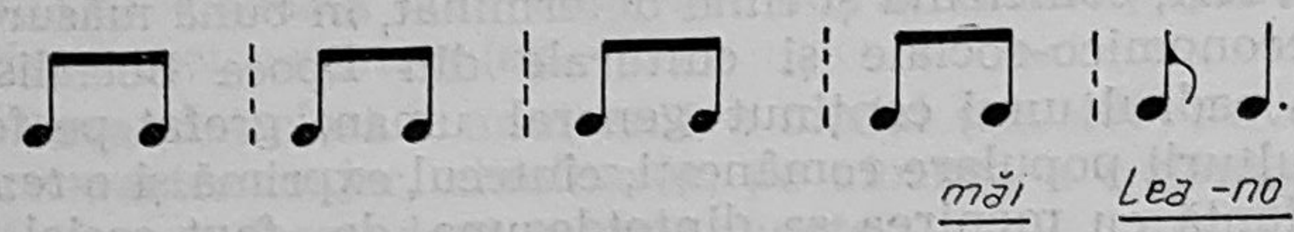
Din punct de vedere ritmic, unul din cele mai importante procese este împrumutarea ritmului de dans de către cîntece propriu-zise vechi și chiar, așa cum am amintit, adoptarea unor melodii de dans, care se transformă, prin simbioza cu versul, în cîntece vocale. Pentru unele graiuri, cum ar fi cel nord-oltenesc, aceasta devine o trăsătură de bază.

Ritmul cîntecelor propriu-zise începe să se modifice, în special, prin *atașarea refrenelor de sprijin*, fenomen caracteristic în faza trecerii spre stilul modern și nou ; intervin divizarea, intercalarea și repetarea ce afec-

tează mai întîi formulele de cadență (19, p. 145). De la o schemă ritmică inițială de 8 unități,

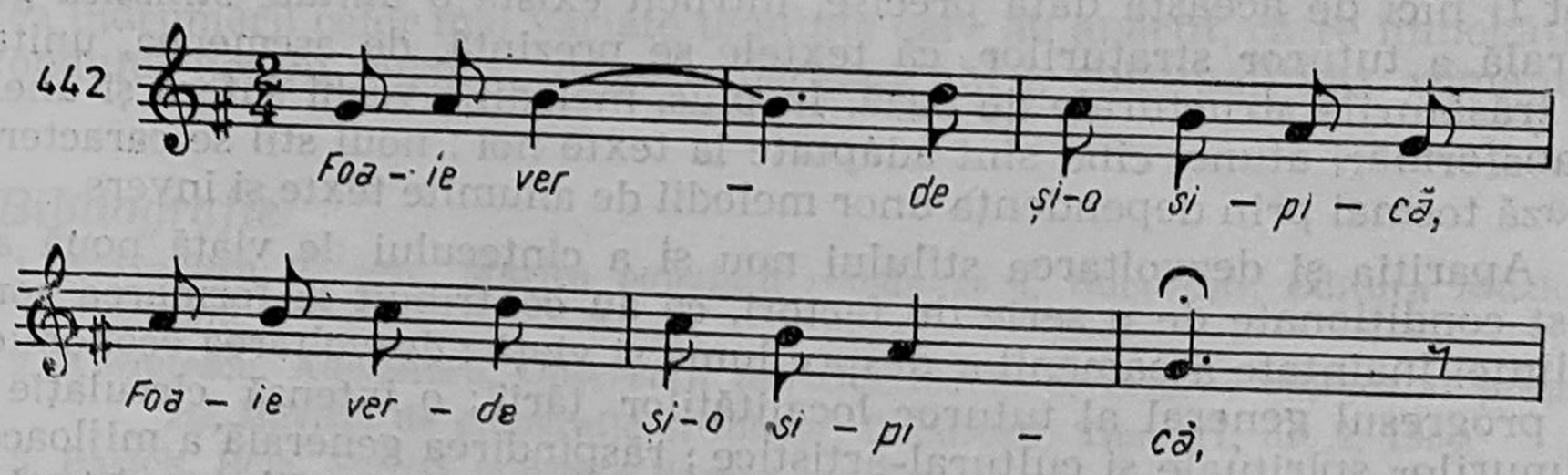
440 

prin atașarea refrenului și divizare, va rezulta :

441 

Ritmul refrenelor propriu-zise este constituit după principii cunoscute din alte genuri (melodii de joc, cîntece de copii). „Variabilitatea metricii refrenelor nu dezechilibrează unitatea ritmică și metrică muzicală a strofei, deoarece, în formele bine cristalizate, durata globală a fiecărui refren corespunde uneia din formulele constituite pe măsura versului obișnuit și care, în majoritatea cazurilor, este prezentă în strofă".

Din punct de vedere al *formei*, în afara lărgirii arcului melodic, despre care am mai vorbit, pot avea loc amplificări ale strofelor melodice. Acestea pot fi *interioare* și *exterioare* (20, p. 114). În cazul amplificării interioare, modificările se produc înainte de apariția cadenței finale, prin amplificarea interioară a unor rînduri melodice și unele repetări cu rol structurator. Amplificarea exterioară apare prin fragmente melodice de dimensiunea unuia sau a două rînduri melodice, la sfîrșitul unei strofe bine conturate, atît modal cît și arhitectonic. Pentru evoluția cîntecului propriu-zis, mai importante sînt amplificările interioare (20, p. 116),

442 

care marchează o tendință de cristalizare în forme simetrice complexe. În acest fel, ele prezintă o anumită apropiere cu melodiile de joc și se asociază celorlalte aspecte ale profilării stilurilor modern și nou.

„În fazele evolutive ale cîntecului propriu-zis, refrenul este un element ce se asociază, aproape fără excepție, fenomenului de amplificare" (20, p. 122). Cînd completează rîndul melodic, el subliniază cezurile ; poate apărea la începutul, la încheierea rîndului melodic sau în ambele locuri ; față de țările sud-dunărene, în folclorul nostru refrenul, de obicei, nu se așază în interiorul rîndului melodic.

Sub influența muzicii lăutărești, orășenești, a jocurilor, pot apărea melodii noi, avînd cuplet și refren, apropiindu-se de unele forme ale muzicii profesionale (ex. 484).

f) Datorită transformărilor din structura sa, prin *interpretare*, cîntecul propriu-zis, „modern“ devine mai dinamic, mai robust, mai viguros. El este cîntat, de multe ori, în grup. Alteori i se alătură acompaniamentul instrumental ; în această formă este prezentat, de multe ori neadecvat, în spectacole.

Stilul nou. Procesele evolutive, pe care le-am constatat în cazul cîntecului propriu-zis modern, continuă și în stilul nou. Cel mai recent stil al cîntecului nostru popular a apărut spre sfîrșitul deceniului al cincilea al secolului XX, coincizînd și fiind determinat, în bună măsură, de marile prefaceri economico-sociale și culturale din Epoca Socialistă a patriei noastre. În cadrul unui conținut general uman, grefat pe fondul tradițional al culturii populare românești, cîntecul exprimă și o *tematică nouă*, în concordanță cu menirea sa dintotdeauna, de „fapt social prin excelență“.

Cîntecul de stil nou nu se confundă cu folclorul contemporan (13, p. 134), care înglobează atît toate categoriile funcțional-structurale cît și toate straturile ce coexistă încă în cultura noastră populară.

Pentru conturarea trăsăturilor noului stil al cîntecului propriu-zis, trebuie să ținem seama de trei aspecte :

— exprimarea unei tematici noi prin melodii vechi ;
— exprimarea unei tematici generale prin melodii cu atribute stilistice și structurale moderne și noi ;
— exprimarea unei tematici noi prin melodii cu atribute stilistice moderne și noi.

În acest sens, trebuie făcute unele delimitări între noțiunile de cîntec nou (care însumează toate cele trei aspecte), cîntec de stil nou (care înglobează al doilea și al treilea aspect), cîntec de viață nouă (în care se includ primul, al treilea și, parțial, al doilea aspect). Aceste delimitări nu pot fi nici de această dată precise, întrucît există o unitate stilistică generală a tuturor straturilor, că textele se prezintă, de asemenea, unitar în trăsăturile structurale de bază. În plus, melodiile vechi suferă și unele transformări atunci cînd sînt adaptate la texte noi ; noul stil se caracterizează tocmai prin dependența unor melodii de anumite texte și invers.

Apariția și dezvoltarea stilului nou și a cîntecului de viață nouă au fost condiționate de o serie de factori, ce au contribuit la formarea conștiinței înaintate a oamenilor despre lume și viață : dezvoltarea economică și progresul general al tuturor localităților țării ; o intensă circulație a bunurilor spirituale și cultural-artistice ; răspîndirea generală a mijloacelor mass-mediei ; dezvoltarea școlii și a tuturor instituțiilor culturale ; stimularea prin festivaluri și concursuri a valorilor artistice populare, culminînd cu inițiativa relativ recentă a grandiosului festival al muncii și creației „Cîntarea României“.

În evoluția cîntecului de viață nouă, se pot distinge două etape : în prima etapă, ce succede imediat actului de la 23 August 1944, creația populară nouă era condiționată de evenimente revoluționare concrete (lupta de eliberare națională, războiul antihitlerist, proclamarea Republicii — ex. 485, 486), în a doua etapă sînt reluate și dezvoltate unele teme generale, permanente ale vieții actuale : dragostea de patrie și popor, noua atitudine față de muncă, lupta pentru pace. În prezent s-a conturat o nouă etapă, caracterizată prin reflectarea în cîntec a unirii tuturor energiilor creatoare de bunuri materiale și spirituale, pe fondul marilor tradiții ale poporului nostru, în cadrul Festivalului național „Cîntarea României“.

Cîntecul propriu-zis de stil nou prezintă ca trăsături generale : *o mare accesibilitate*, *o circulație largă*, depășind granițele graiurilor zonale și chiar ale subdialectelor, un *caracter eterogen*, întrucît selecția valorică se realizează treptat, o întrepătrundere mai accentuată cu unele categorii ale creației savante, o *sudură* mai mare între anumite texte și anumite melodii, unele *modificări* structurale.

Stadiul evoluției structurale a cîntecului propriu-zis de stil nou se prezintă astfel :

— apariția sporadică a unor elemente noi în versul popular — strofa, rima încrucișată, heterometria (ex. 487) ;

— precizarea mai clară a unui centru modal (ex. 488) ; evoluție către structuri cu caracter major, eliminarea, pe alocuri, a cadenței frigice și instabilității, în sens descendent, a unor sunete ;

— o mai mare claritate și pregnanță a liricii melodice, scuturarea ornamentelor ; adaptarea textelor la unele melodii din stilul modern (ex. 489) ;

— tendința către formule ritmice unitare, încadrabile în măsuri, preferința pentru ritmul de joc (ex. 488) ; crearea unor contraste ritmice în cadrul strofei melodice ;

— o formă arhitectonică mai clar conturată ; transformarea frecventă a ultimului rînd melodic în refren ; adaptarea la versul octosilabic a melodiei din alte categorii vocale și instrumentale (hăulit, semnale instrumentale).

Datorită largei sale accesibilități, propagarea acestei creații trebuie privită cu mult interes astăzi. Se impune, în același timp, și un proces conștient de respectare a filonului celor mai valoroase tradiții ale cîntecului nostru popular, adaptate noilor condiții de viață. Cunoașterea și intuirea legilor intime de organizare a folclorului muzical oferă posibilitatea îndrumării celor mai variate tendințe care au apărut, către îmbogățirea fondului nostru muzical, către o permanență a spiritualității românești.

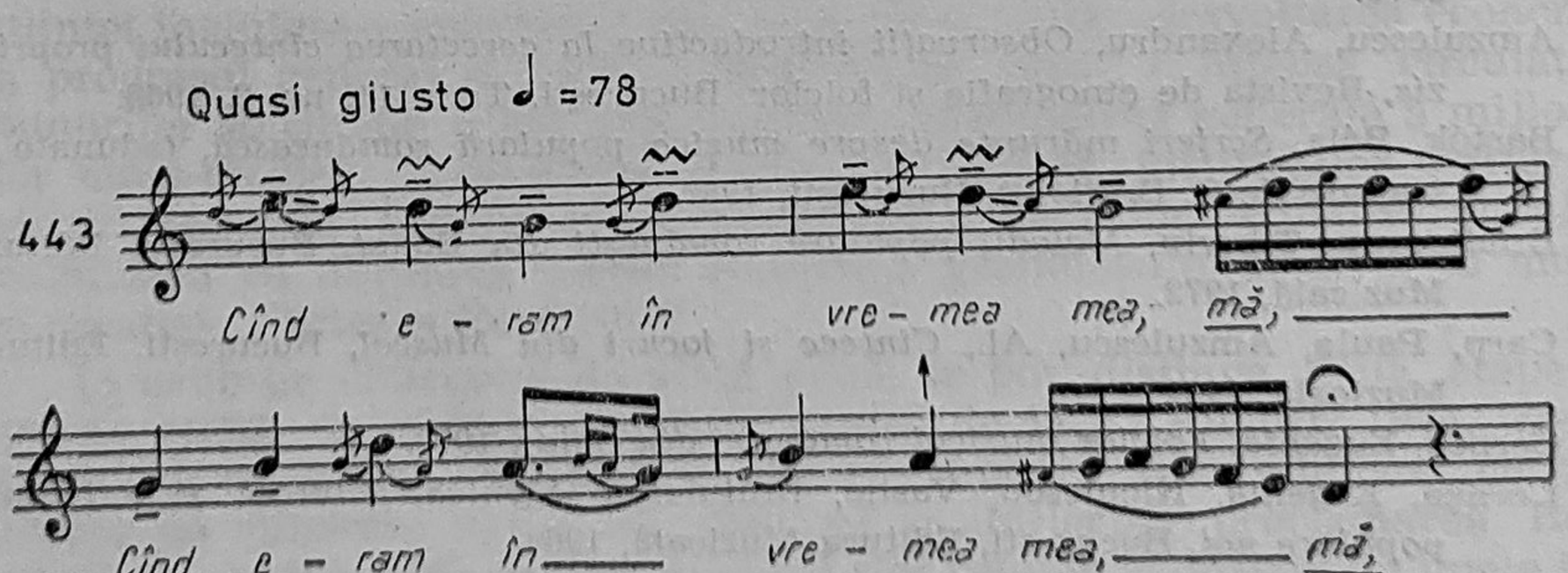
Bibliografie

1. Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, București, Editura Muzicală, 1975.
2. Amzulescu, Alexandru, *Observații introductive la cercetarea cîntecului propriu-zis*, Revista de etnografie și folclor, București, Tom. 11, nr. 2, 1966.
3. Bartók, Béla, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, (adunate și traduse de C. Brăiloiu), București, 1937.
4. Brediceanu, Tiberiu, *Melodii populare românești din Banat*, București, Editura Muzicală, 1972.
5. Carp, Paula, Amzulescu, Al., *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Editura Muzicală, 1964.
6. Cernea, Eugenia, *Folclor muzical românesc din Sălaj*, 1972.
7. Cernea, Eugenia, Niculescu, Vasile, Brătulescu Monica, *Cîntece și strigături populare noi*, București, Editura Muzicală, 1966.
8. Ciobanu, Gheorghe, *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. II, București, Editura Muzicală, 1970.
9. Ciobanu, Gheorghe, *Cîntecul nou în creația populară*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. II, București, Editura Muzicală, 1979.

10. Cocișiu, Ilarion, *Despre emisiunea vocală a cîntăreților ardeleni,* Studii muzicologice, București, Uniunea Compozitorilor, 1956, pag. 3—20.
11. Comișel, Emilia, *Folclor muzical,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
12. Comișel, Emilia, *Contribuție la cunoașterea formei arhitectonice a muzicii populare, Melodii cu refren: cîntecul propriu-zis,* Studii de muzicologie, vol. VI, București, Editura Muzicală, 1970, pag. 137—174.
13. Dinu, Vasile, *Tradiție și inovație în procesul genezei și evoluției cîntecului propriu-zis,* Cercetări de muzicologie, București, Conservatorul „C. Porumbescu", 1971, pag. 127—137.
14. Mîrza, Traian, *Observații privind geneza cîntecului propriu-zis, Lucrări de muzicologie,* vol. IV, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima", 1968, pag. 87—105.
15. Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor,* București, Editura Muzicală, 1974.
16. Nicolescu, Vasile, Prichici, Constantin, *Cîntece și jocuri populare din Moldova,* București, Editura Muzicală, 1963.
17. Oprea, Gheorghe, *Valori perene ale culturii muzicale în comuna Bogdan Vodă,* Revista „Muzica", nr. 9, 1980.
18. Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
19. Szenik, Ileana, *Structura ritmică în cîntecul propriu-zis de stil modern și nou,* Lucrări de muzicologie, vol. VI, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima". 1970.
20. Szenik, Ileana, *Amplificarea strofei melodice în unele tipuri ale cîntecului propriu-zis,* Lucrări de muzicologie, vol. III, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima", 1967.
21. Zamfir, Constantin, Dosios, Victoria, Moldoveanu-Nestor, Elisabeta, *132 cîntece și jocuri din Năsăud,* București, Editura Muzicală, 1958.

CÎND ERAM ÎN VREMEA MEA

Cerbăl — Hunedoara

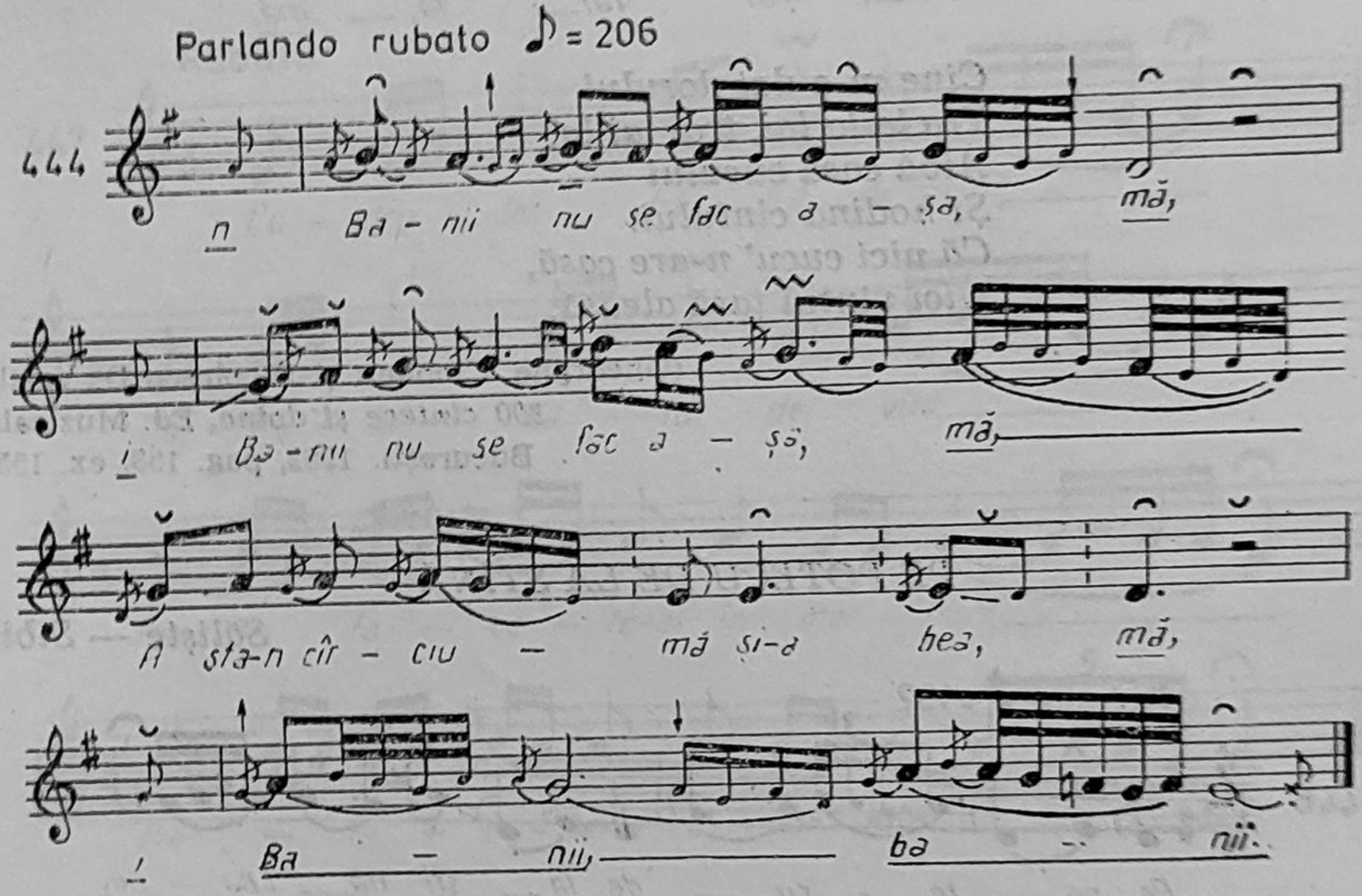


Cînd eram, în vremea mea,
Pîine albă nu-mi plăcea,
Ci-om frumos îmi trebuia
Și-am ajuns, prădat de mine,
Că cel urît prinde bine.

(Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor* — Hunedoara, Ed. Muzicală, București, 1964, pag. 105).

BANII NU SE FAC AȘA

Cerișor — Hunedoara

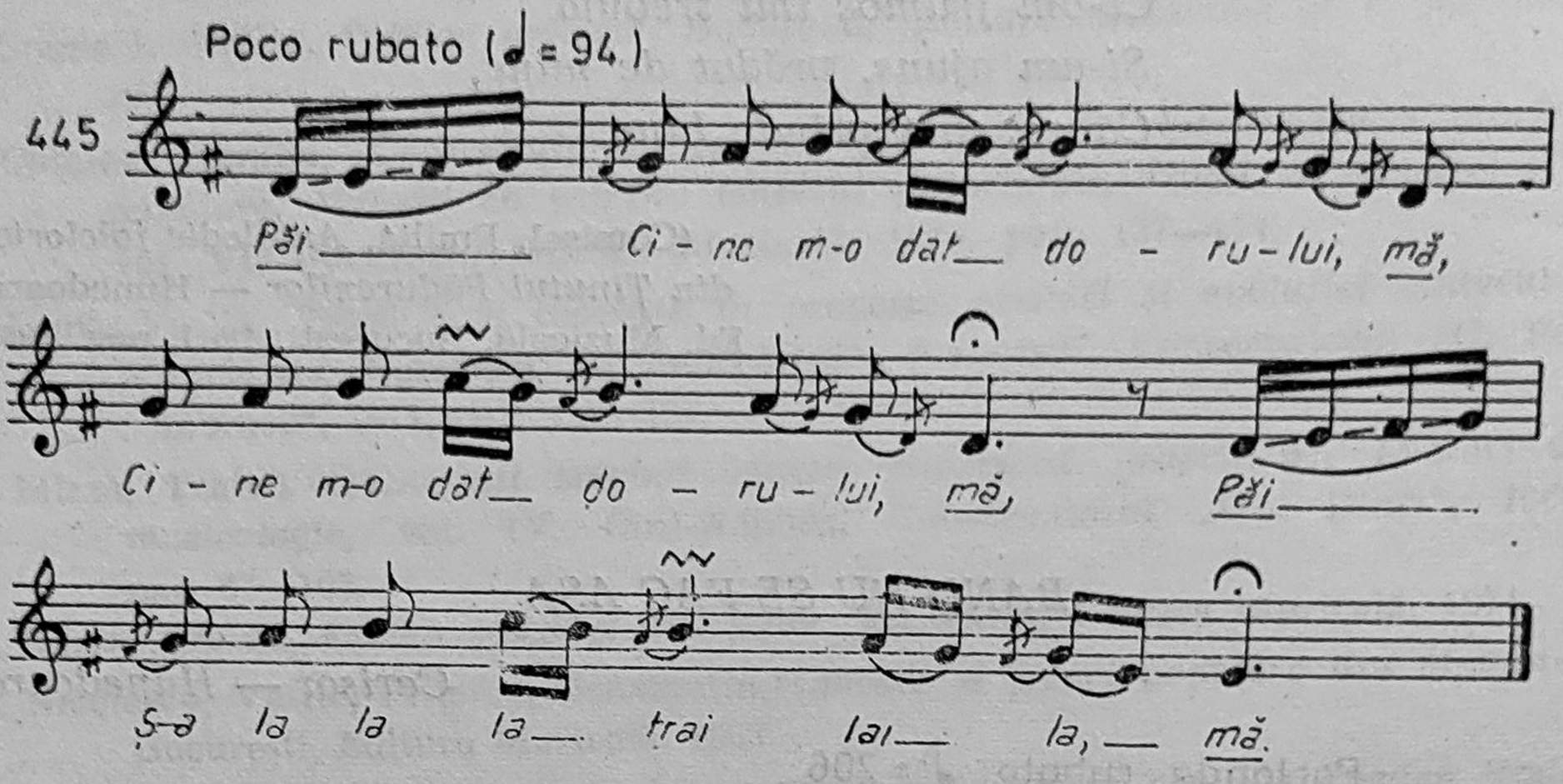


Banii nu se fac așa,
A sta-n cîrciumă și-a bea.
Banii se fac la pădure
Din firez și din secure.
Plouă, ninge, viscolește
El taie și grămădește.
Vai, sărmanul stînjenarul!
Ce amar cîștigă banul!

(Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor* — Hunedoara, Ed. Muzicală, București, 1964, pag. 126).

CINE M-A DAT DORULUI

Riu — Bărbat — Haţeg

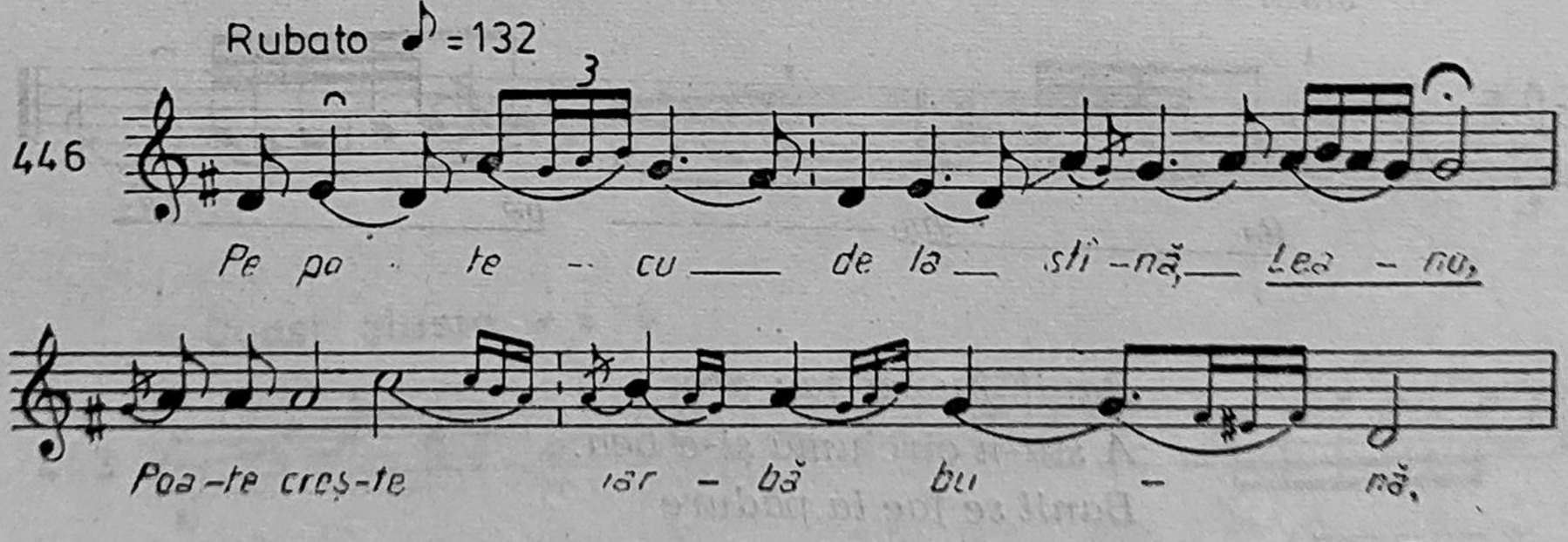


Cine m-a dat dorului
Tra la la lai, trai lai la,
Aibă casa cucului
Şi hodina cîntului.
Că nici cucu' n-are casă,
Nici vîntul ţară aleasă.

(Gheorghe, Ciobanu şi Nicolescu D. Vasile,
200 cîntece şi doine, Ed. Muzicală,
Bucureşti, 1962, pag. 153, ex. 155).

PE POTECU DE LA STÎNĂ

Sălişte — Sibiu



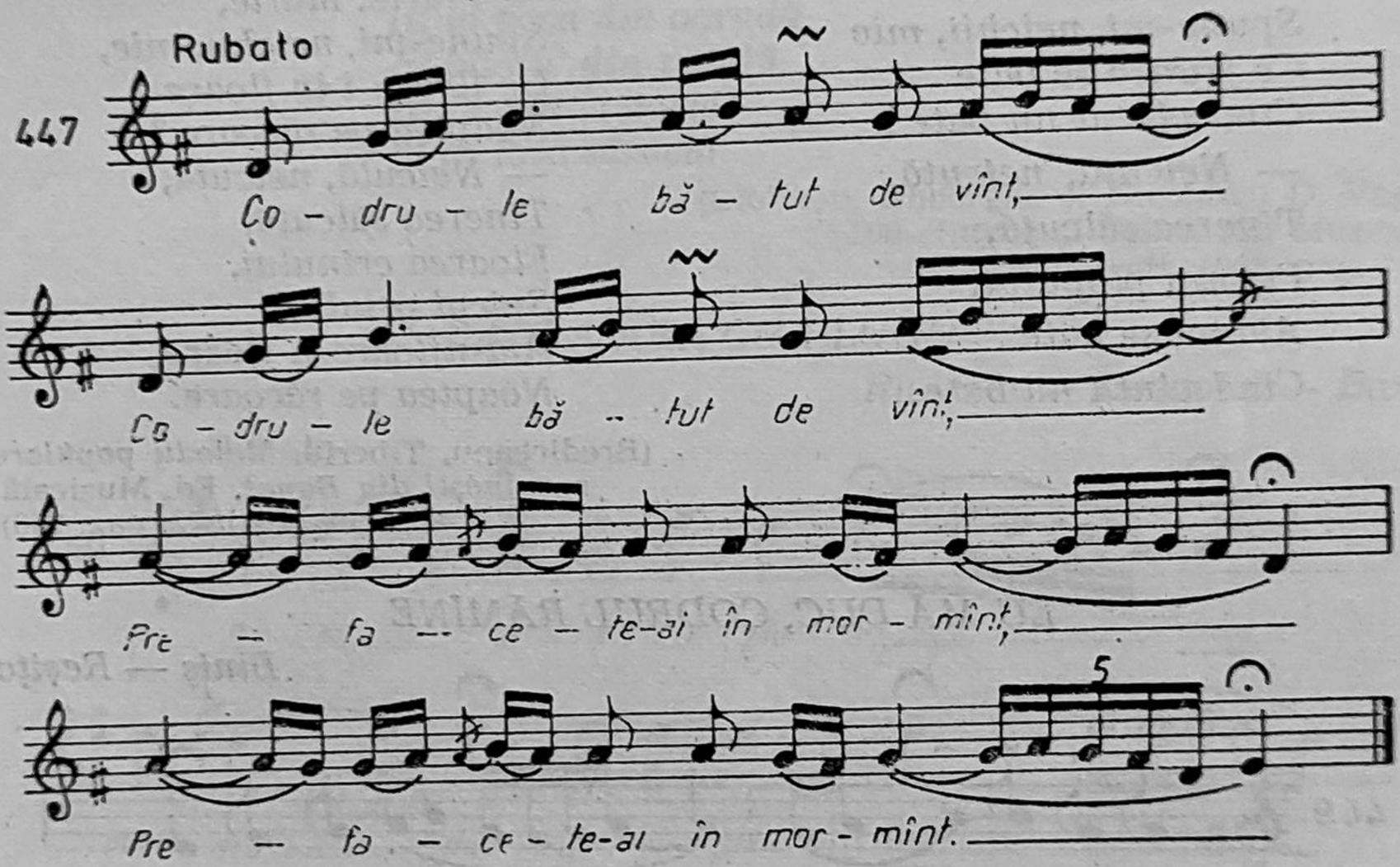
1. *Pe potecu' de la stînă, Leano,*
   Poate creşte iarbă bună
2. *Căci n-are cine-o-nfirci*
   Că ciobanii nu-s aci

3. *Că s-au dus și nu mai vin*
Pîn' la Sfintu' Constantin.

(Oprea, Gheorghe, *100 mleodii populare*,
Conservatorul „C. Porumbescu",
București, 1980, pag. 41, ex. 45)

CODRULE, BĂTUT DE VÎNT !

Rucăr — Făgăraș

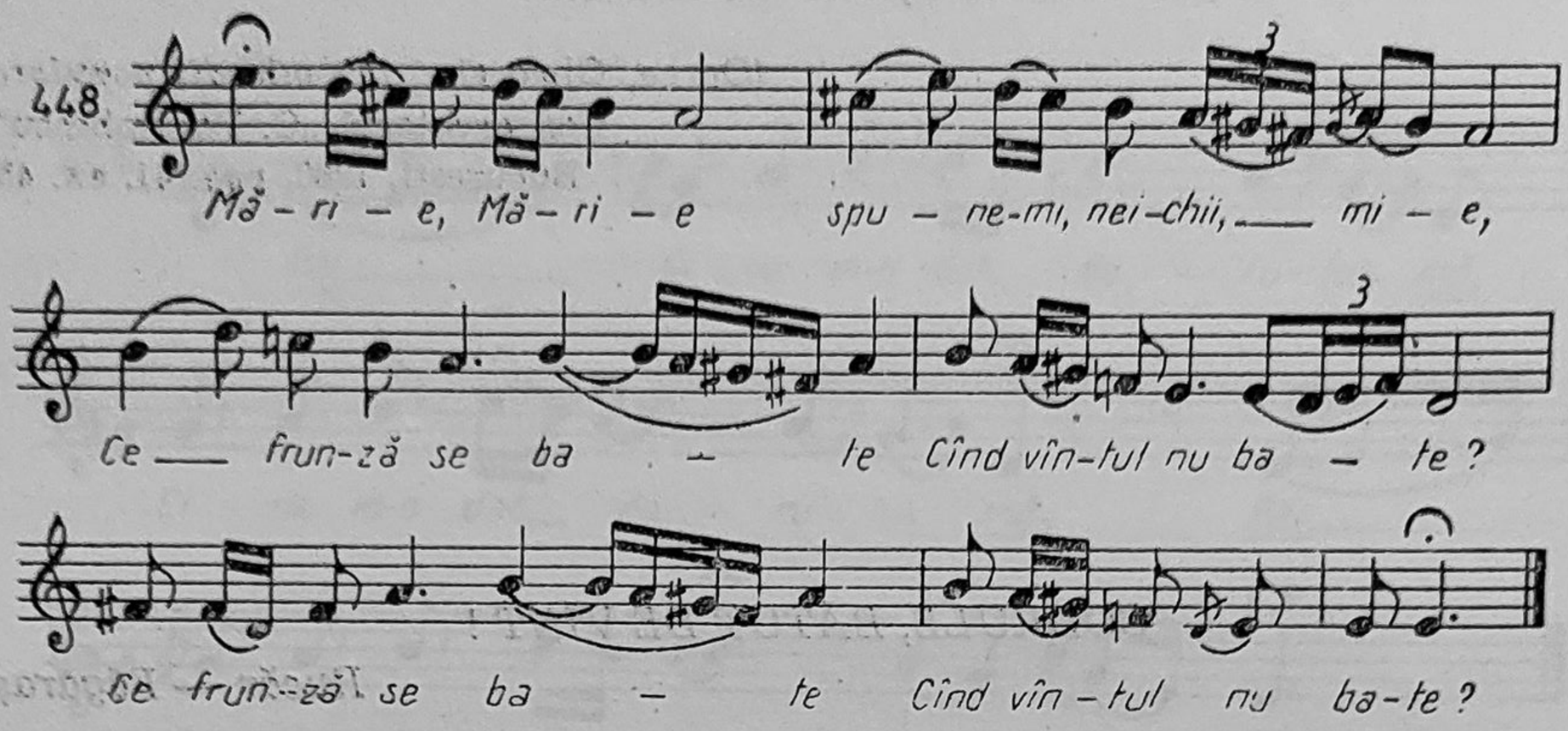


Codrule bătut de vînt
Prefacete-ai în mormînt !
Tu inimă, tu nebună
Da mai fă-ți și voie bună,
Că rea ai fost destulă.
C-o mai fost fripte ca tine
Și necăjite ca mine
Și nu le-a mai știut nime.
Dar tu de-ai avea ceva
Plîngi de te știe lumea.

(*Cîte doruri sînt pe lume* — Casa Creației
Populare Brașov, 1969, pag. 237).

MĂRIE, MĂRIE

Sasca Montană — Banat



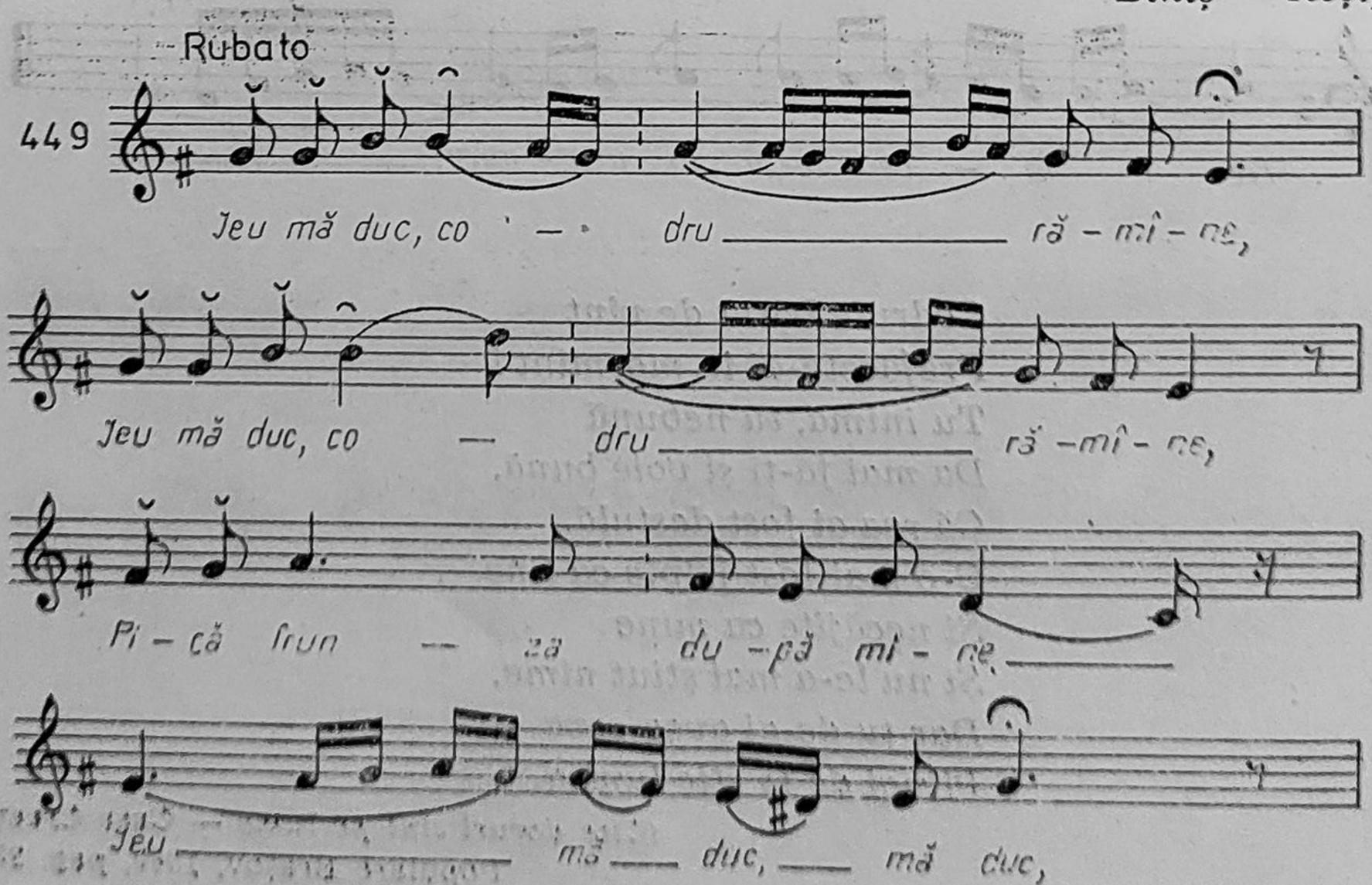
— Mărie, Mărie
Spune-mi, neichii, mie
Ce frunză se bate
Cînd vîntul nu bate?
— Neicuță, neicuță,
Tinerea sălcuță,
Frunza plopului,
Aia-mi se bate
Cînd vîntu nu bate.

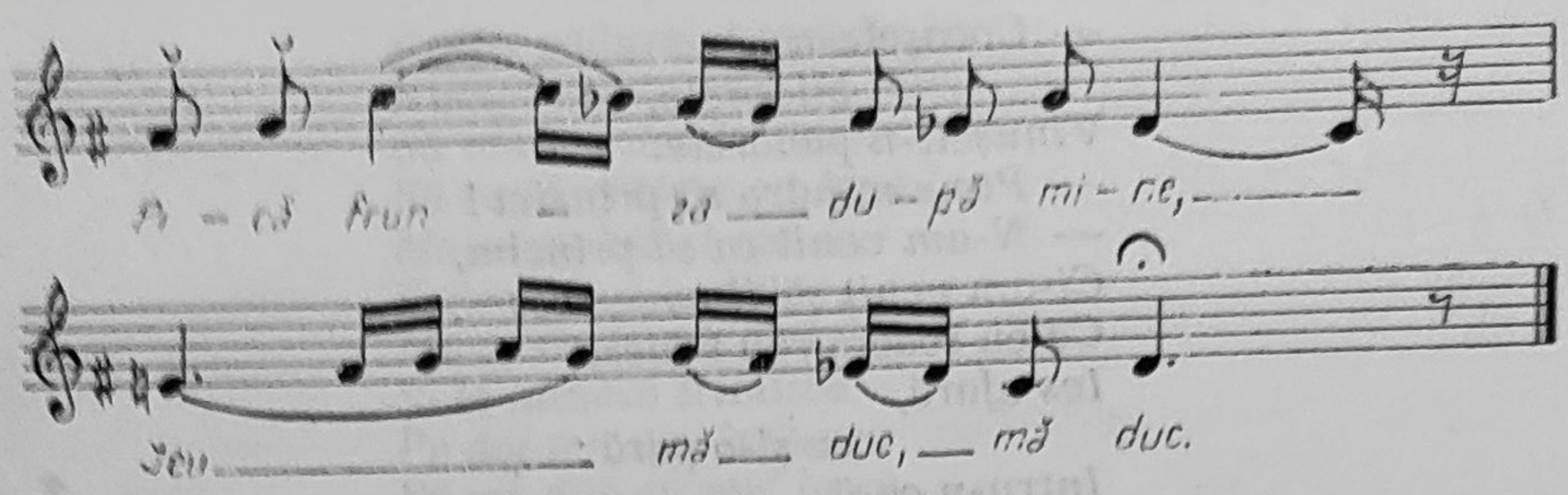
— Mărie, Mărie,
Spune-mi, neichii, mie,
Ce floare-i în floare
Noaptea pe răcoare?
— Neiculă, neicuță,
Tinerea sălcuță,
Floarea crinului,
Spicul grîului,
Aia-nfloare-n floare,
Noaptea pe răcoare.

(Brediceanu, Tiberiu, *Melodii populare românești din Banat*, Ed. Muzicală, București, 1972, pag. 256).

EU MĂ DUC, CODRUL RĂMÎNE

Biniș — Reșița



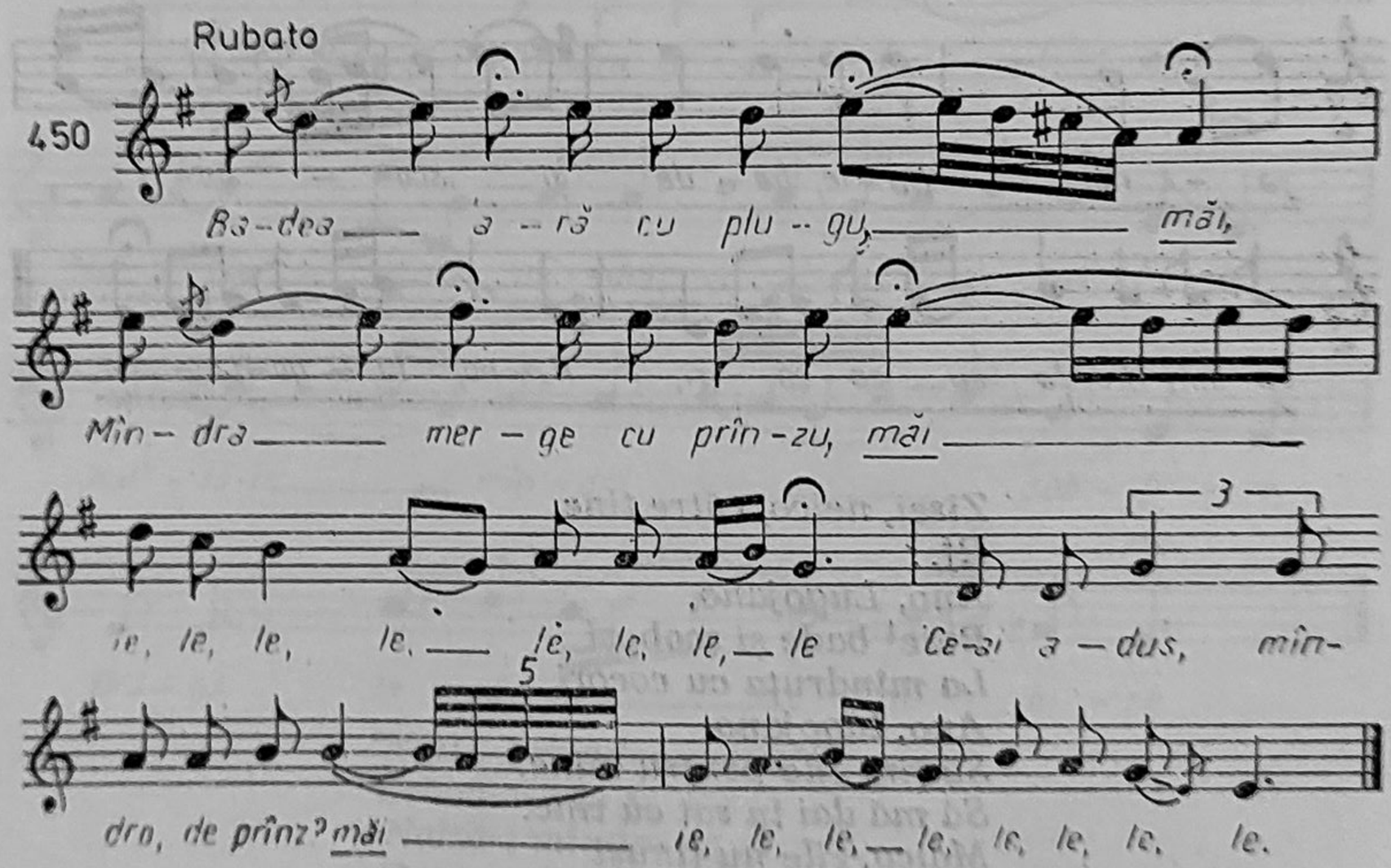


Ieu mă duc, codru rămîne,
Pică frunza după mine.
Ieu mă duc, mă duc,
Că domnii s-or înmulți
Nu e modru[1] *de trăit :*
Vine judele cu caru'
Îți ia tot, și-ți lasă-amaru' ;
Îți ia vaca din ogradă
Și vițălu' din poiată,
Îți ia caii și cocia[2]
Și îți lasă sărăcia.

(Ciobanu, Gheorghe și Nicolescu D. Vasile, *200 cîntece și doine*, Ed. Muzicală, București, 1962, pag. 144).

BADEA ARĂ CU PLUGU'

Rudăria — Bozovici — Banat



Badea ară cu plugu',
Mîndra merge cu prînzu'
ie, le, le, le, le, măi.
— Ce-ai adus mîndro de prînz ?
ie, le, le, le, le,

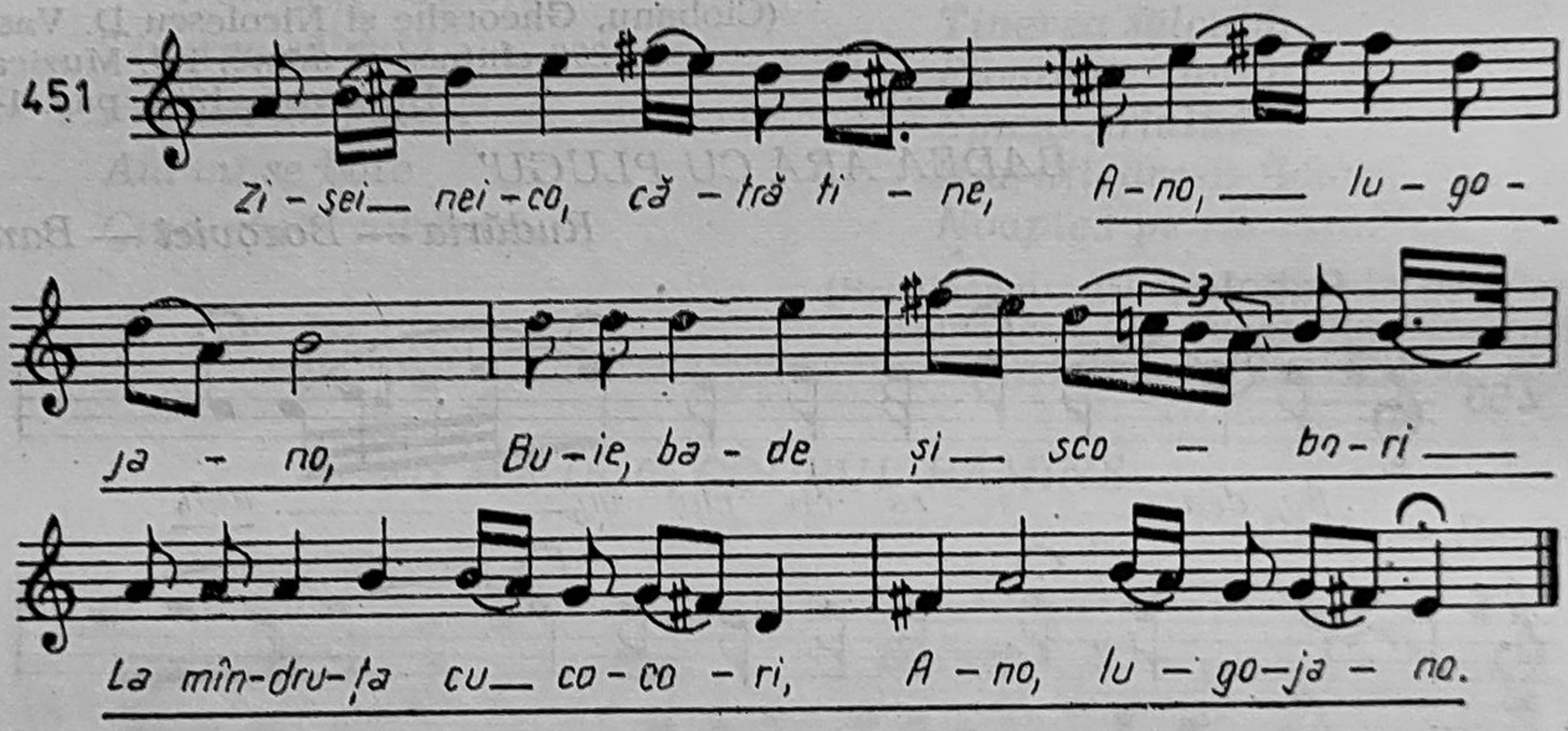
[1] *Modru* — chip.
[2] *Cocia* — căruța trasă de cal.

— *Cocoşele-n*
blidorele,
Vinuşeli-n păhărele.
— *Pune mîndro să prînzim!*
— *N-am venit ca să prînzim,*
Ci-am venit să-ţi povestesc
Că cu soacra rău trăiesc
Ies afară,
ca şi-o pară;
Intru-n casă,
mînioasă
Şi strigă că nu-s frumoasă.
N-ai văzut tu, bade, bine
Că nu-s frumoasă ca tine?

(Ciobanu, Gheorghe şi Nicolescu, D. Vasile, *200 cîntece şi doine*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1962, pag. 140).

ZISEI, NEICO, CĂTRE TINE

Tomeşti — Banat



Zisei, neico, către tine
Rf.:
Ano, Lugojano,
Buie[1] *bade şi scobori*
La mîndruţa cu cocori
Ano, lugojano.
Să ţini zile pentru mine,
Să mă dai în sat cu tine.
Maico, zile nu ţinuşi
Şi departe mă dăduşi,
Peste-un deal cu spinii tari
Maico, să nu mă mai ai,
Peste-un deal cu spinii verzi,
Maico, să nu mă mai vezi.

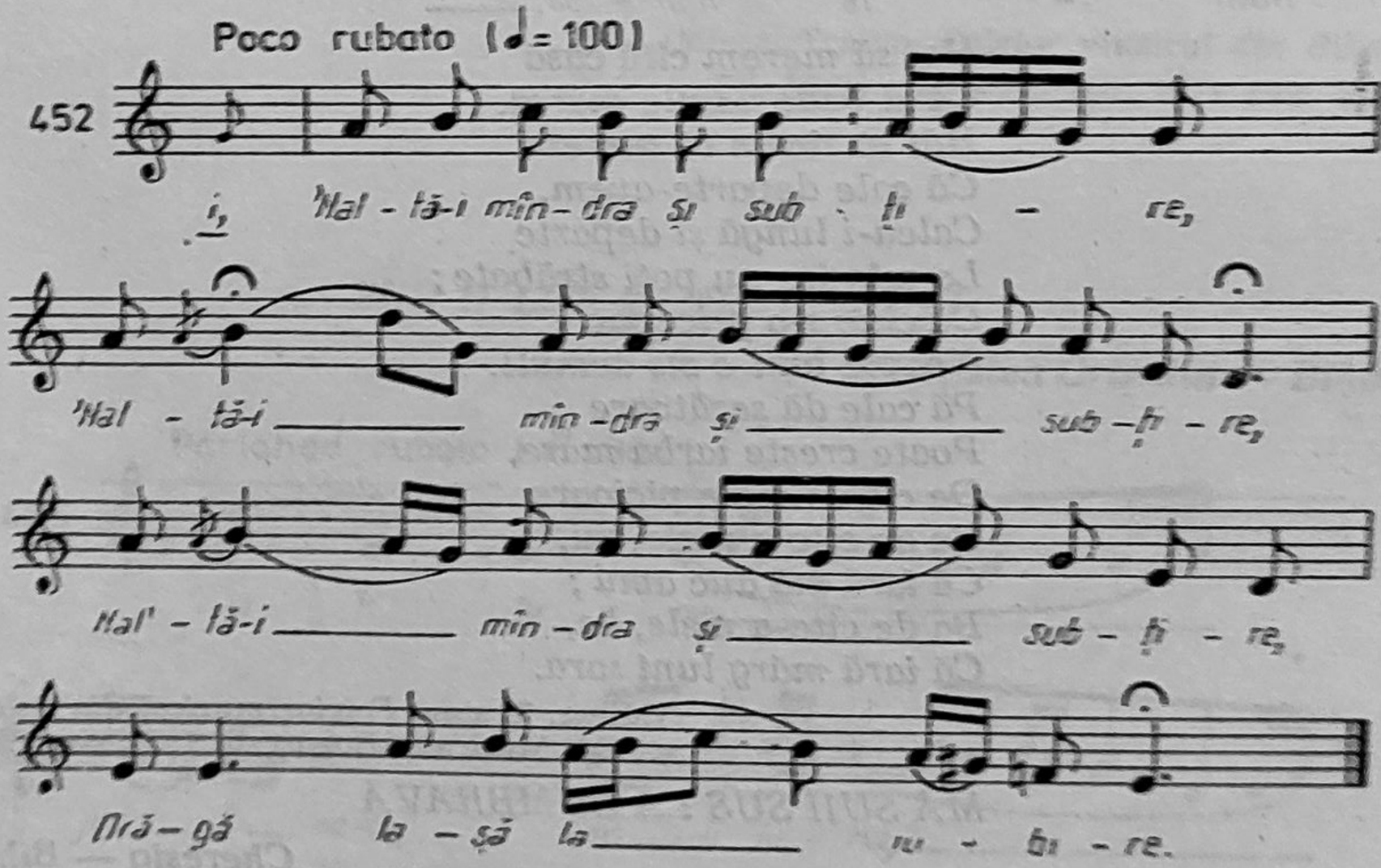
[1] *Buie* = coboară.

Creşti pădure şi te-ndeasă,
Numai loc de cale-mi lasă,
Să vină maica la mine
Să vadă, trăiesc eu bine?
Maica se-luă şi venea,
Şedea jos şi hodinea;
Mica, carte că scria
Şi la mine-o trimitea
Pe doi pui de rîndunea
Să mă duc eu pîn' la ea.
Şi i-o trimisei 'napoi
Pă doi puişori de cuc,
Că eu nu pot să mă duc;
C-am picat la o grea casă,
Cum pică fînu' la coasă
Şi am picat la greu loc
Cum pică lemnul de foc.

(Brediceanu, Tiberiu, *Melodii populare româneşti din Banat*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1972, pag. 148).

'NALTĂ-I MÎNDRA ŞI SUBŢIRE

Soceni — Reşiţa

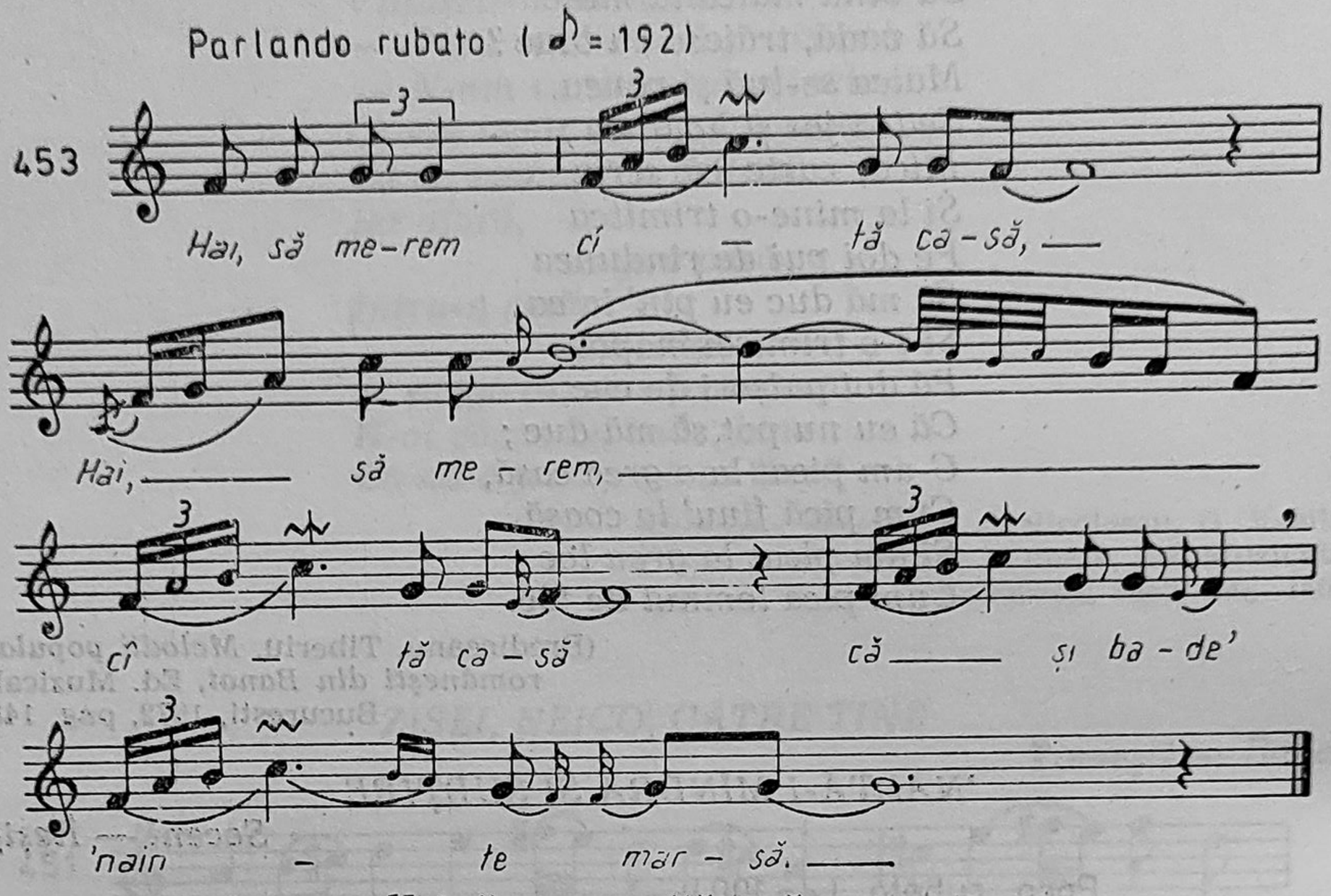


'Naltă-i mîndra şi subţire,
Drăgălaşă la iubire;
'Naltă-i mîndra ca secara,
Frumoasă ca primăvara.
Genile, sprîncenile,
Stau chiţă ca florile.
Faţa ei, vărsat în sînge,
Cînd o văd, inima-m frînge.

(Ciobanu, Gheorghe şi Nicolescu D. Vasile, *200 cîntece şi doine*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1962, pag. 146).

HAI SĂ MEREM CÎTĂ CASĂ

Delani — Bihor

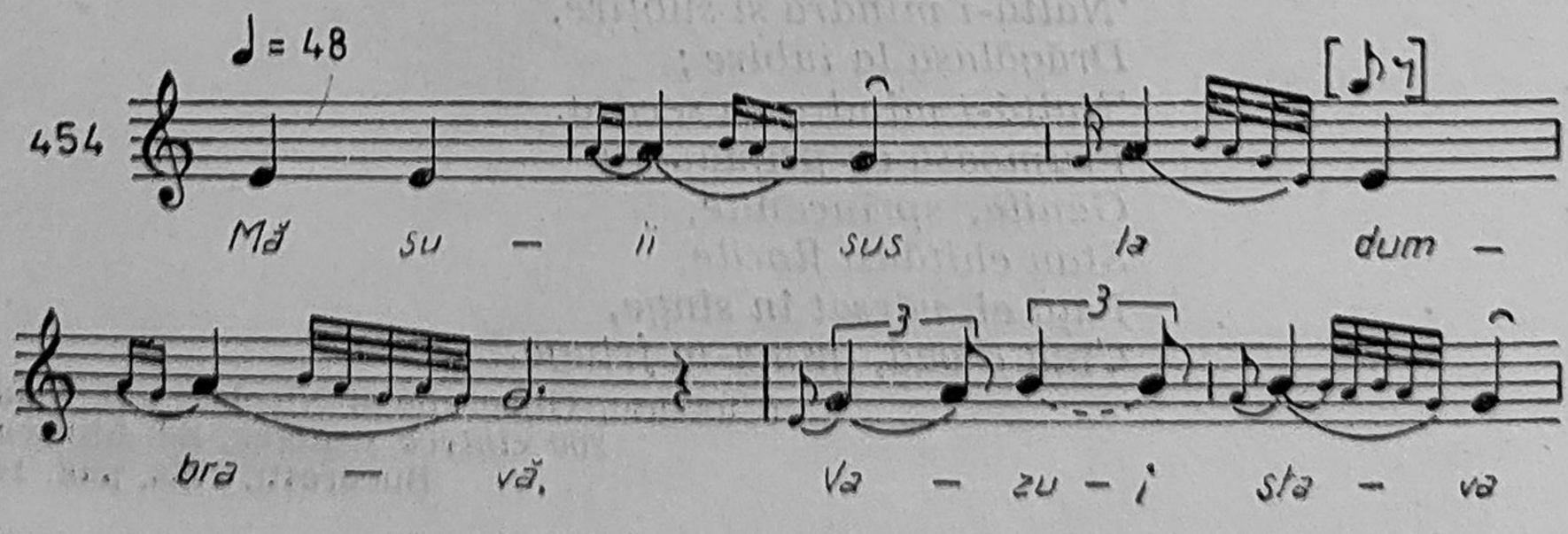


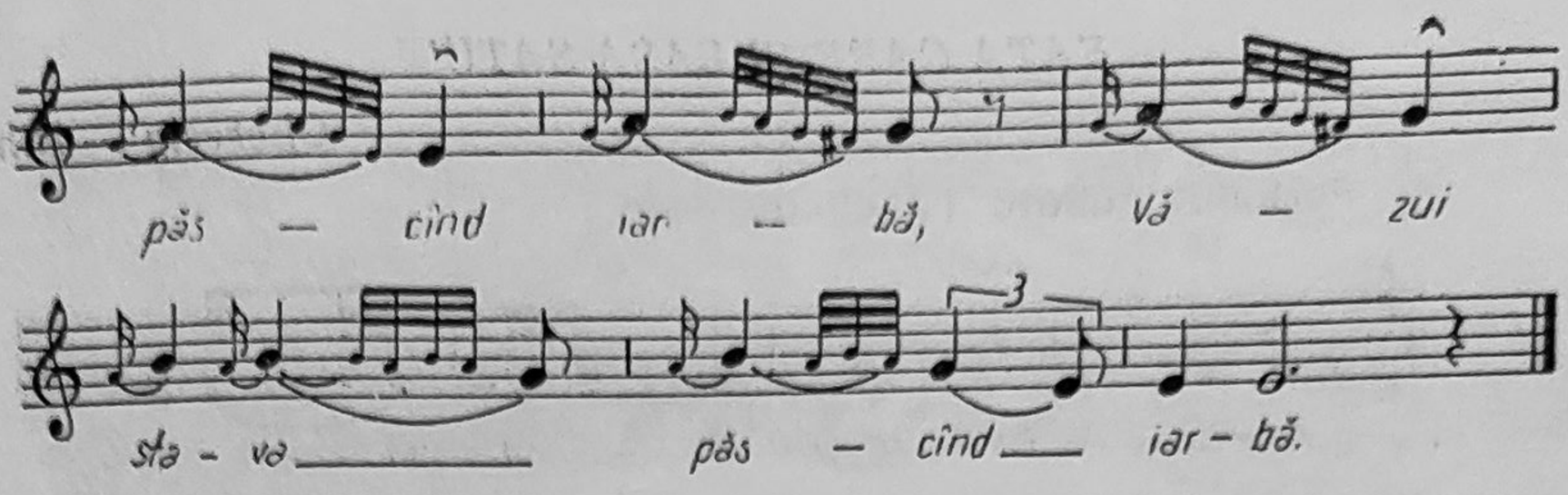
Hai să merem cîtă casă
Că și bade'nainte marsă.
Hăi să zîcem că merem
Că cale departe-avem,
Calea-i lungă și departe
La mîndra nu poți străbate ;
Că cine s-o priceput
Noapte bun-o zis demult.
Pă cale dă șezătoare
Poate crește iarba mare,
De cîte-a mele picioare
Ba de cîte-a mele, nu,
Că iară mă duc amu ;
Ba de cîte-a mele, ba,
Că iară mărg luni sara.

(Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*, Ed. Muzicală, București, 1974, pag. 264).

MĂ SUII SUS LA DUMBRAVĂ

Cheresig — Bihor



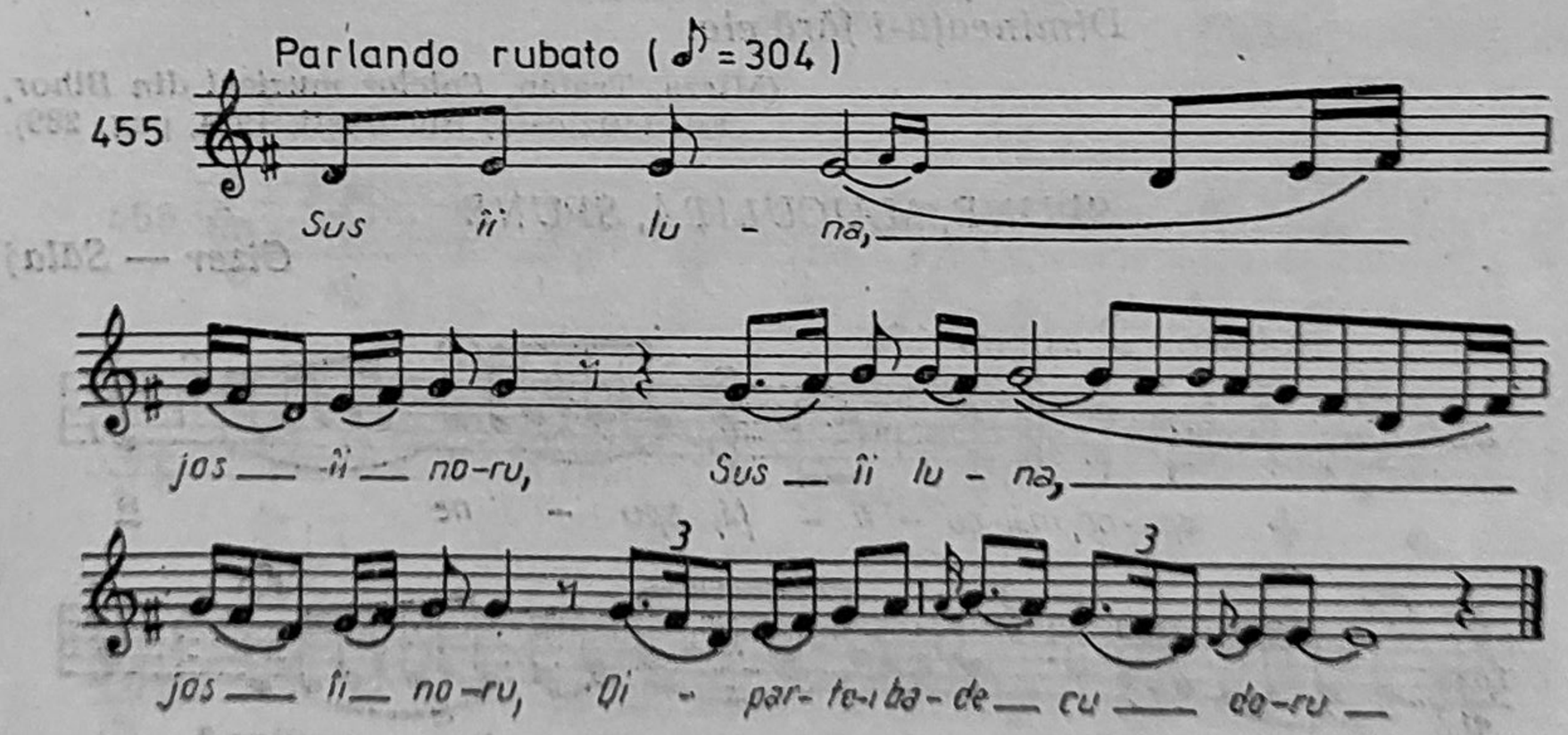


Mă suii sus la dumbravă,
Văzui stava păscînd iarbă;
Soare mîndru răsărind,
Stăvarii-n botă dormind.
Io-ncepui a fluiera,
Stava s-apuc-a-înșira;
Dă drumul cîtă jula.
Mă dădui între julani
Și dădui stava pă bani,
Pă frîuri și pă crăpestre,
Luai cîrpe la neveste.

(Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*, Ed. Muzicală, București, 1974, pag. 267).

SUS ÎI LUNA, JOS ÎI NORU

Valea Crișului — Bihor

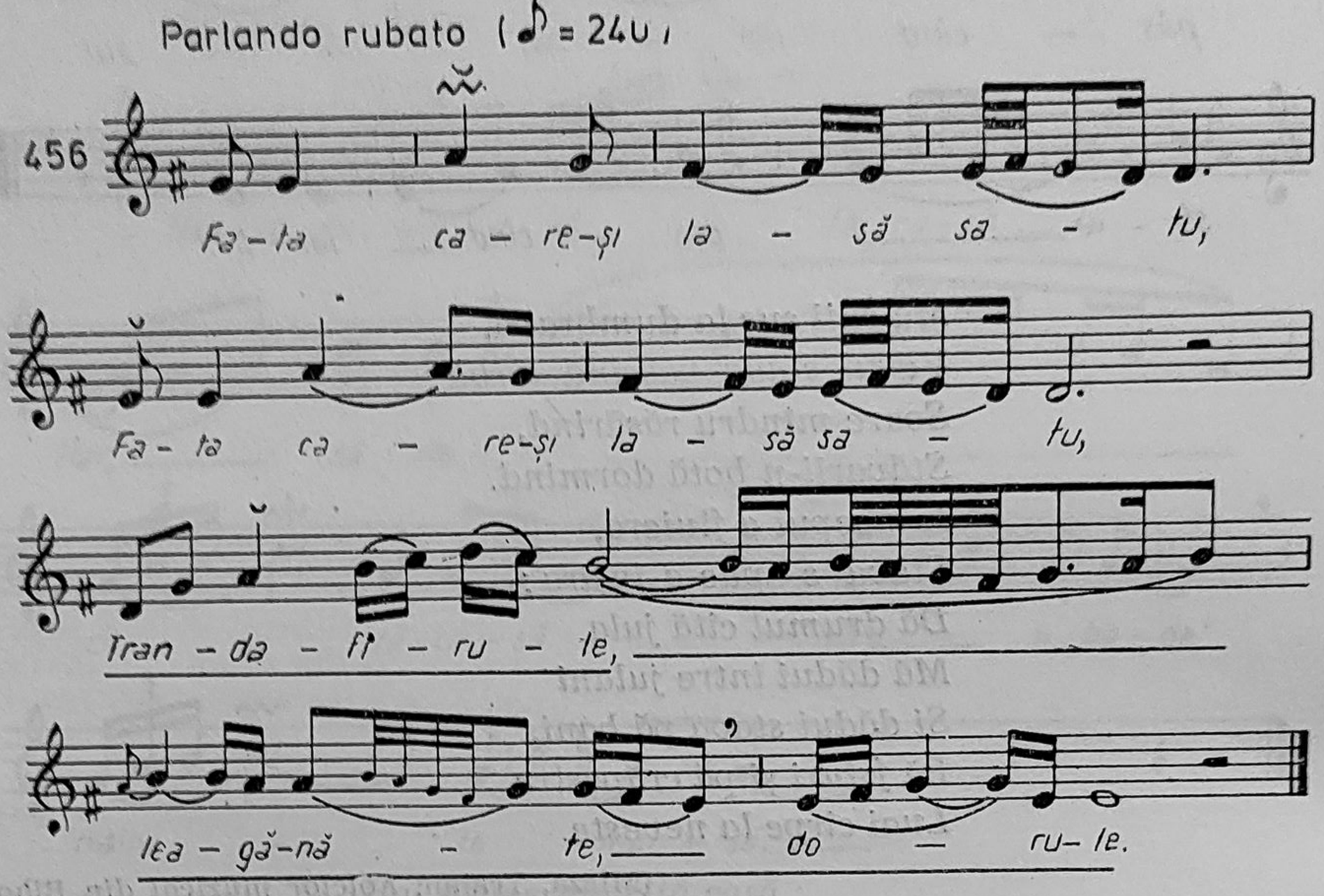


Sus îi luna, jos îi noru
Diparte-i bade' cu doru',

(Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*, Ed. Muzicală, București, 1974, pag. 264).

FATA CARE-ȘI LASA SATU'

Cheresig — Bihor

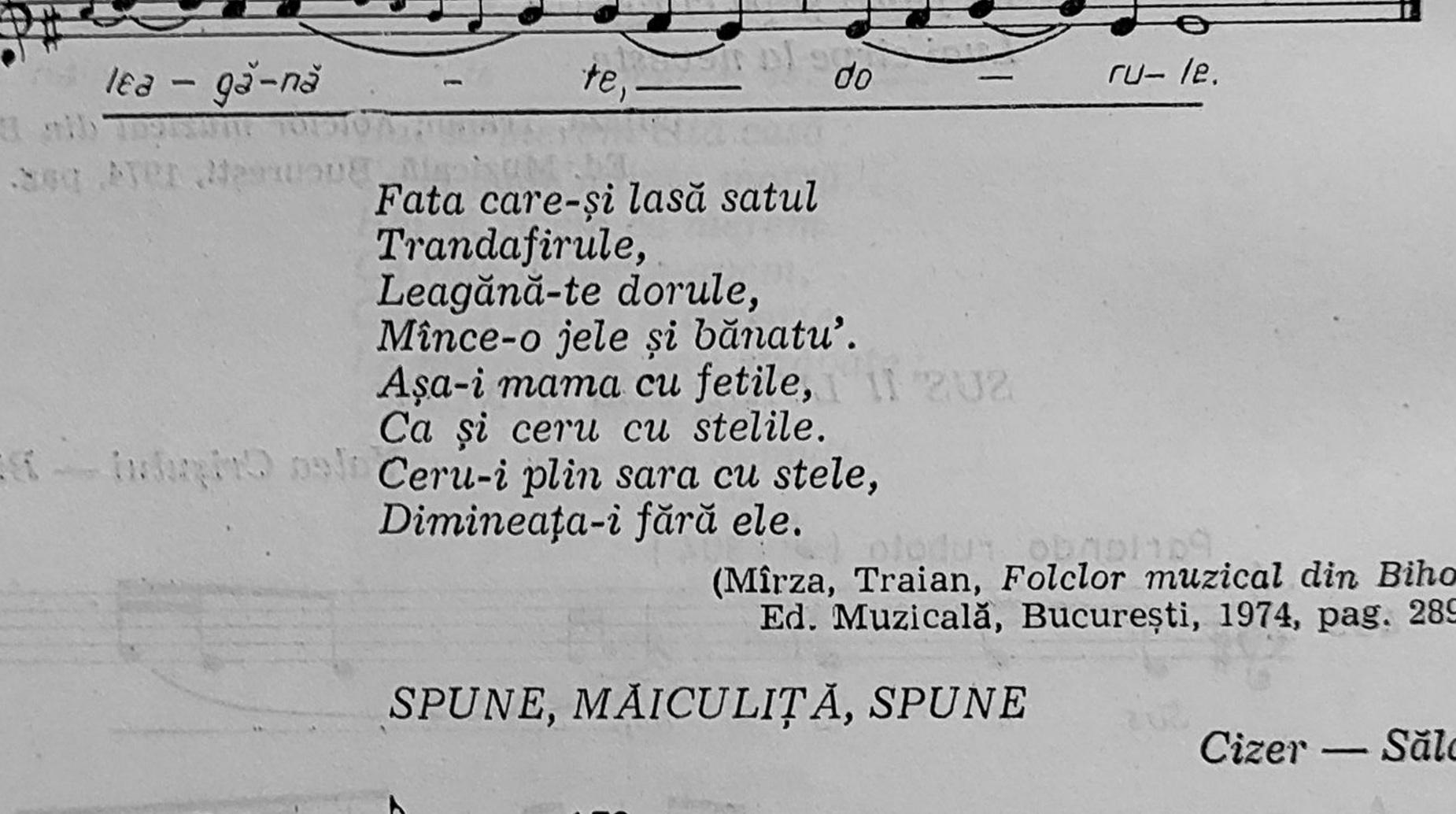


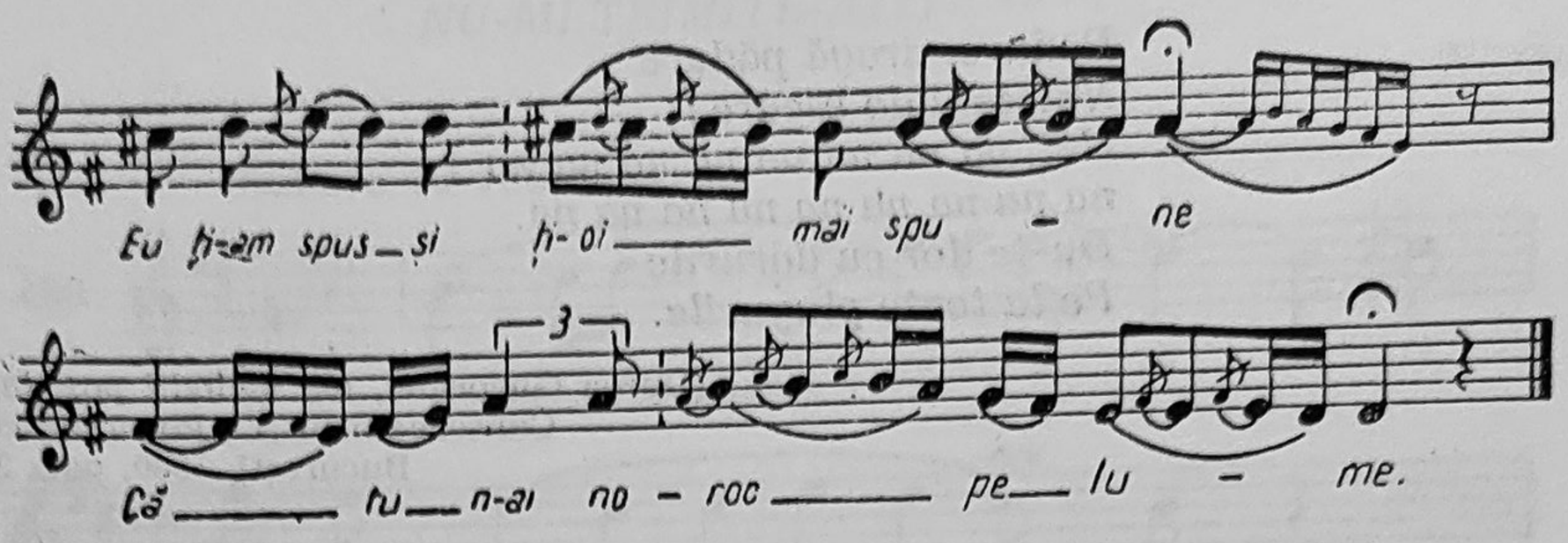
Fata care-și lasă satul
Trandafirule,
Leagănă-te dorule,
Mînce-o jele și bănatu'.
Așa-i mama cu fetile,
Ca și ceru cu stelile.
Ceru-i plin sara cu stele,
Dimineața-i fără ele.

(Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*, Ed. Muzicală, București, 1974, pag. 289).

SPUNE, MĂICULIȚĂ, SPUNE

Cizer — Sălaj



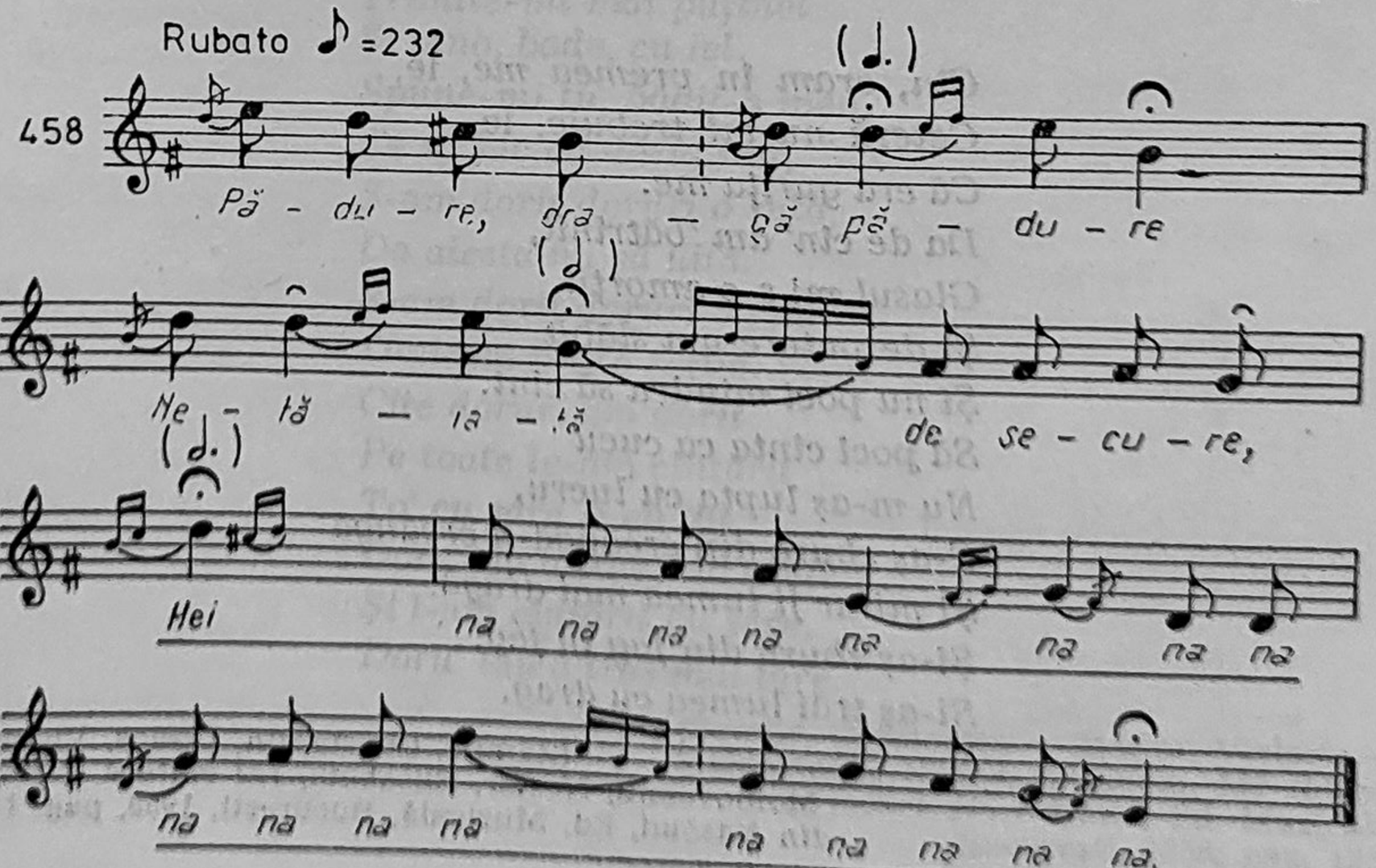


Spune, măiculiță, spune
De ce n-am noroc pe lume ?
— Eu ți-am spus și ți-oi mai spune,
Că tu n-ai noroc pe lume
C-ai trecut peste-un pîrău,
Ți-o căzut norocu-n el ;
Și trecut-ai peste-o baltă,
Ți-o căzut norocu-n apă ;
Și-ai trecut peste-o vîlcea,
Ți-o căzut tihneala-n ea.
Cîtă lume-i partea mea,
Ard-o focu cît o vrea !
Cîtă lume-i păntru mine,
Ard-o focu pînă mîine !

(Cernea, Eugenia, *Folclor muzical din Sălaj*, 1972, pag. 27).

PĂDURE, DRAGĂ PĂDURE

Cutea — Cluj, 1976

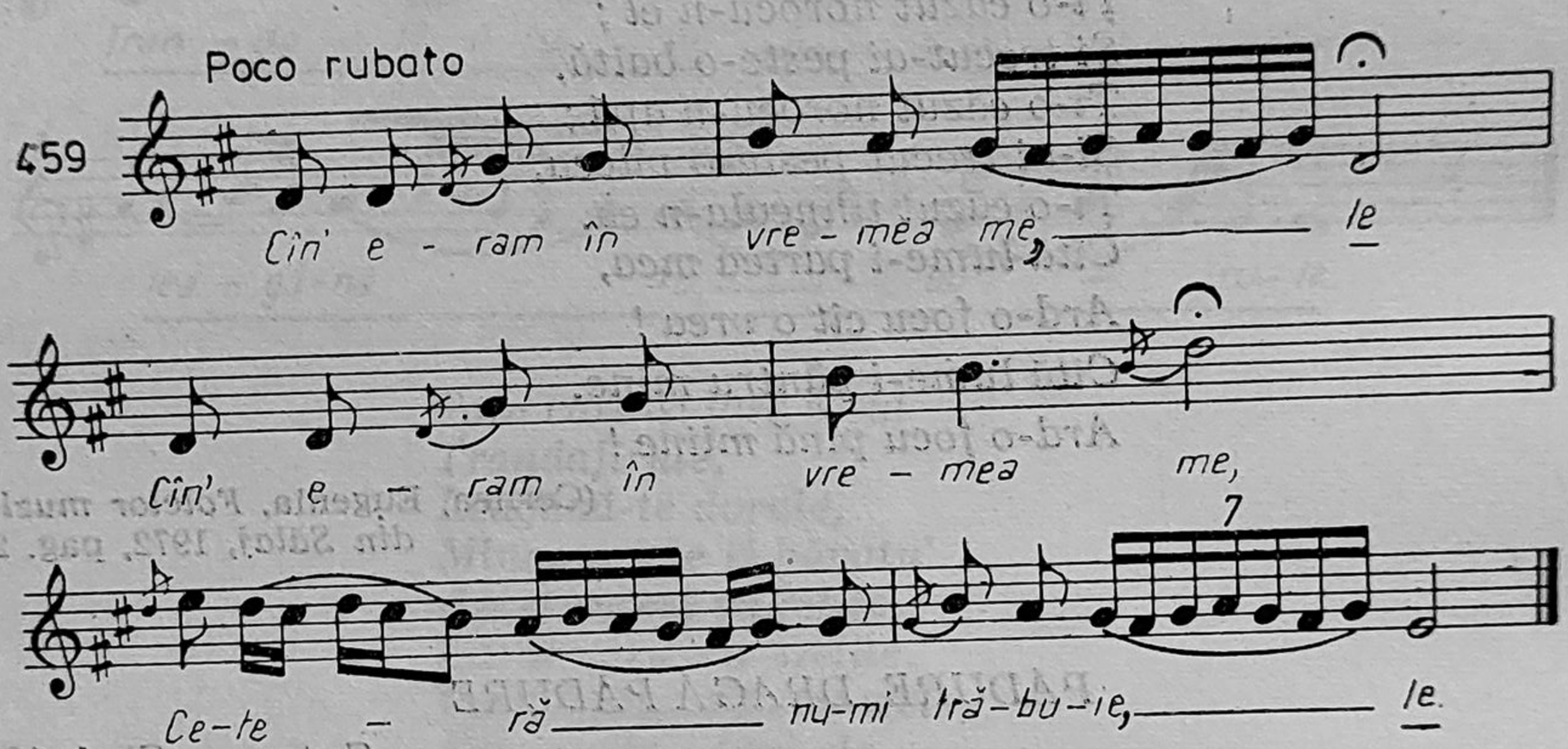


Pădure, dragă pădure
Netăiată de secure;
Hei, na na na na na na na na
na na na na na na na na na.
Du-te dor cu dorurile
Pe la toate plugurile.

(Oprea Gheorghe, *100 melodii populare*, Conservatorul „C. Porumbescu", București, 1980, pag. 39).

CÎND ERAM ÎN VREMEA MEA

Leșu — Năsăud

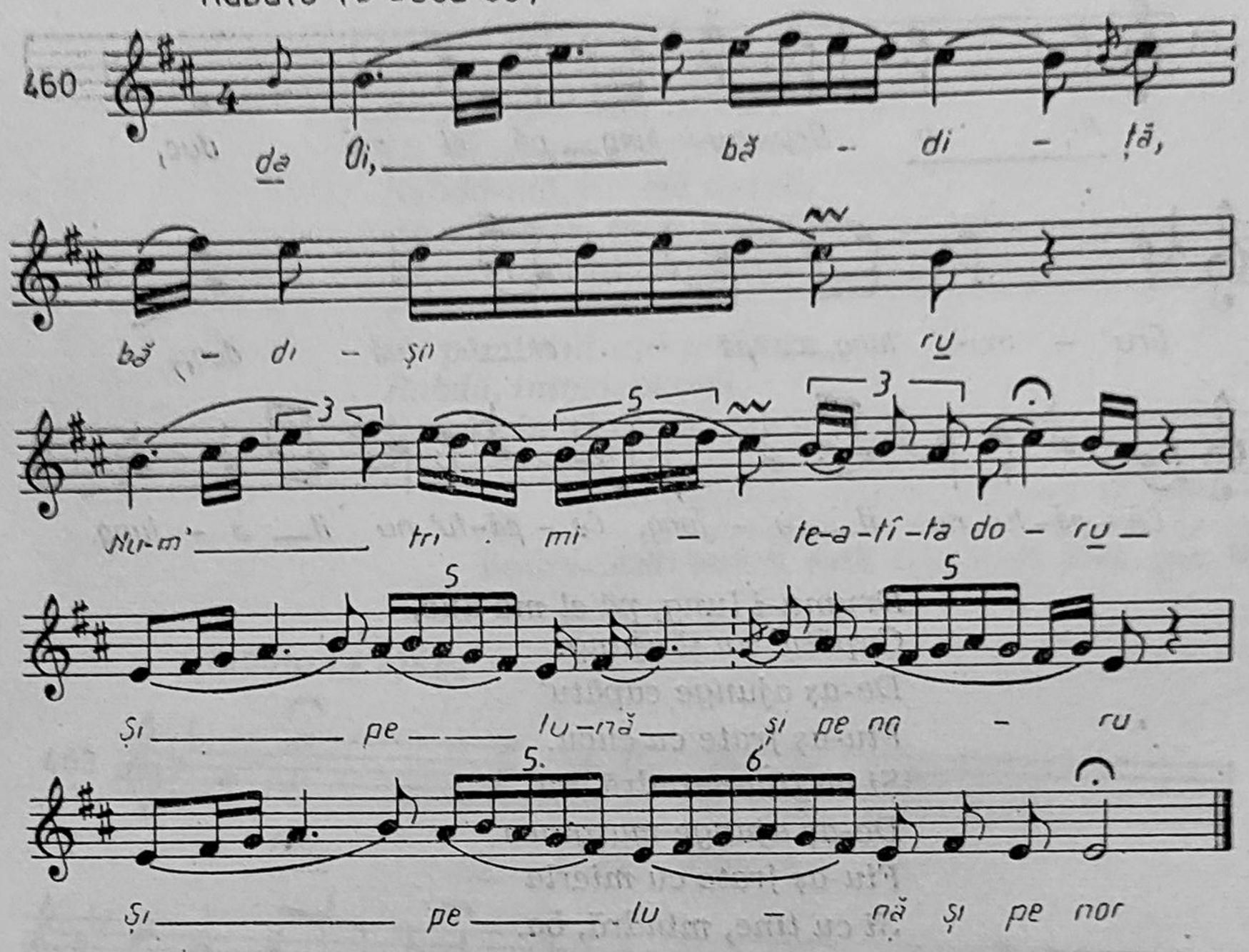


Cîn, eram în vremea me, ie,
Ceteră nu-mi trebuie, ie,
Că era guriţa me.
Da de cîn' am 'bătrînit,
Glasul mi s-o amorţit
Şi de putere-am slăbit
Şi nu poci mîndru să cînt.
Să poci cînta ca cucu
Nu m-aş lupta cu lucru,
C-aş zbura din creangă-n creangă
Şi mi-ar fi lumea mai dragă.
Şi-aş zbura din fag în fag.
Şi-aş trăi lumea cu drag.

(Zamfir, Constantin, Dosios, Victoria, Moldoveanu, Nestor, Elisabeta, *132 cîntece şi jocuri din Năsăud*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1958, pag. 118).

NU-MI TRIMITE-ATÎTA DOR

Leşu — Năsăud

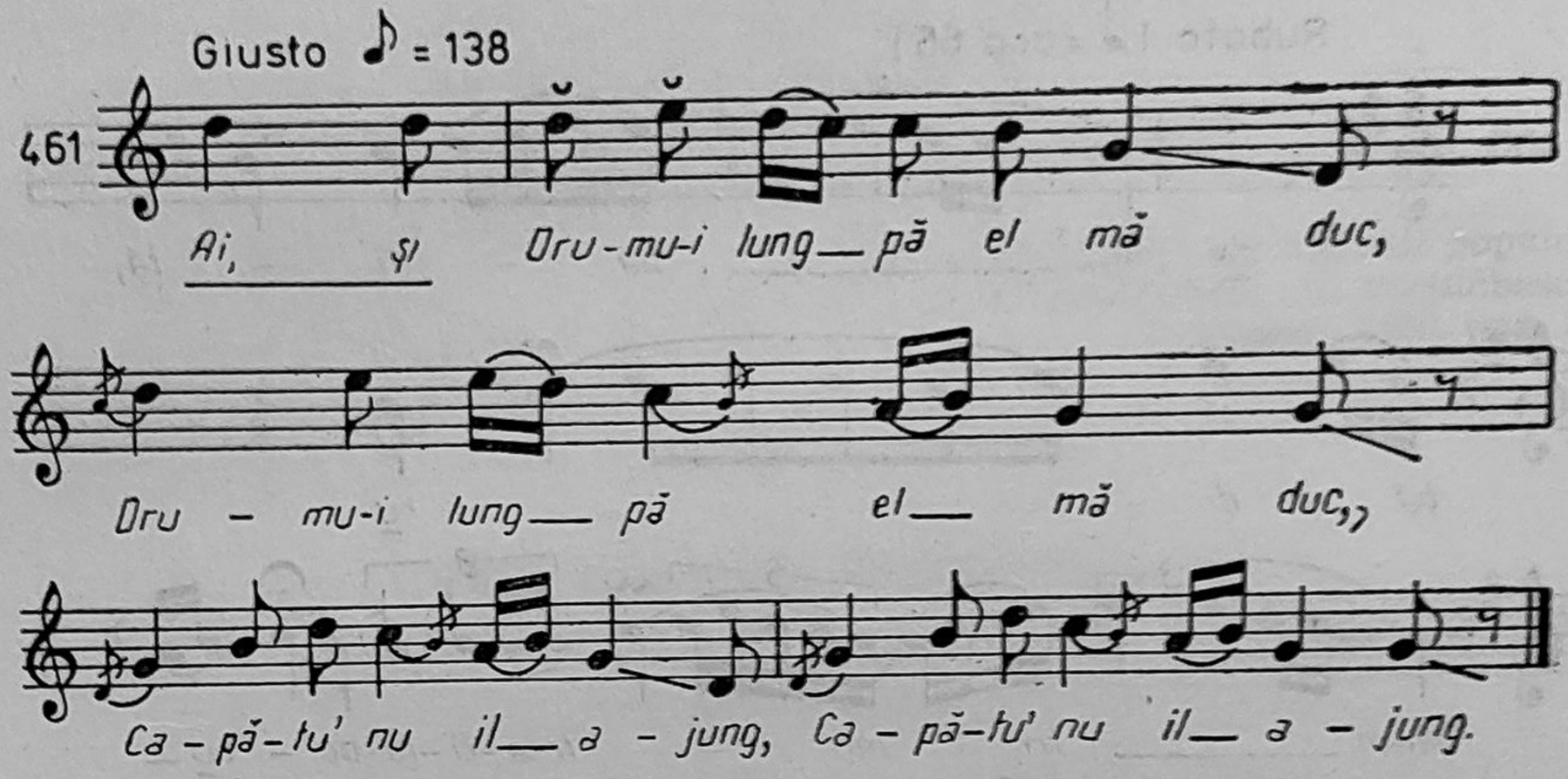


Oi, bădiță bădișoru
Nu-mi trimite-atîta doru
Și pe lună și pe noru
Și pe lună și pe nor.
Trimite-mi mai puținel
Și vino, bade, cu iel.
Spune-mi tu, bădiț-o meu,
Ce să fac cu dorul tău,
Ș-am dorit doruri o sută,
Da aiesta nu să uită.
Ș-am dorit doruri o mie
D-aiesta n-are soțiie.
Cîte doruri am dorit
Pe toate le-am cîntărit
To' cu sare și cu lut,
Doru tău a tras mai mult,
Și l-am cîntărit cu sare,
Doru' tău a tras mai tare.

(Zamfir, Constantin — Dosios, Victoria — Moldoveanu, Nistor, Elisabeta, *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, Ed. Muzicală, București, 1958, pag. 121).

DRUMU-I LUNG, PĂ EL MĂ DUC

Bogdan-Vodă — Maramureș, 1979

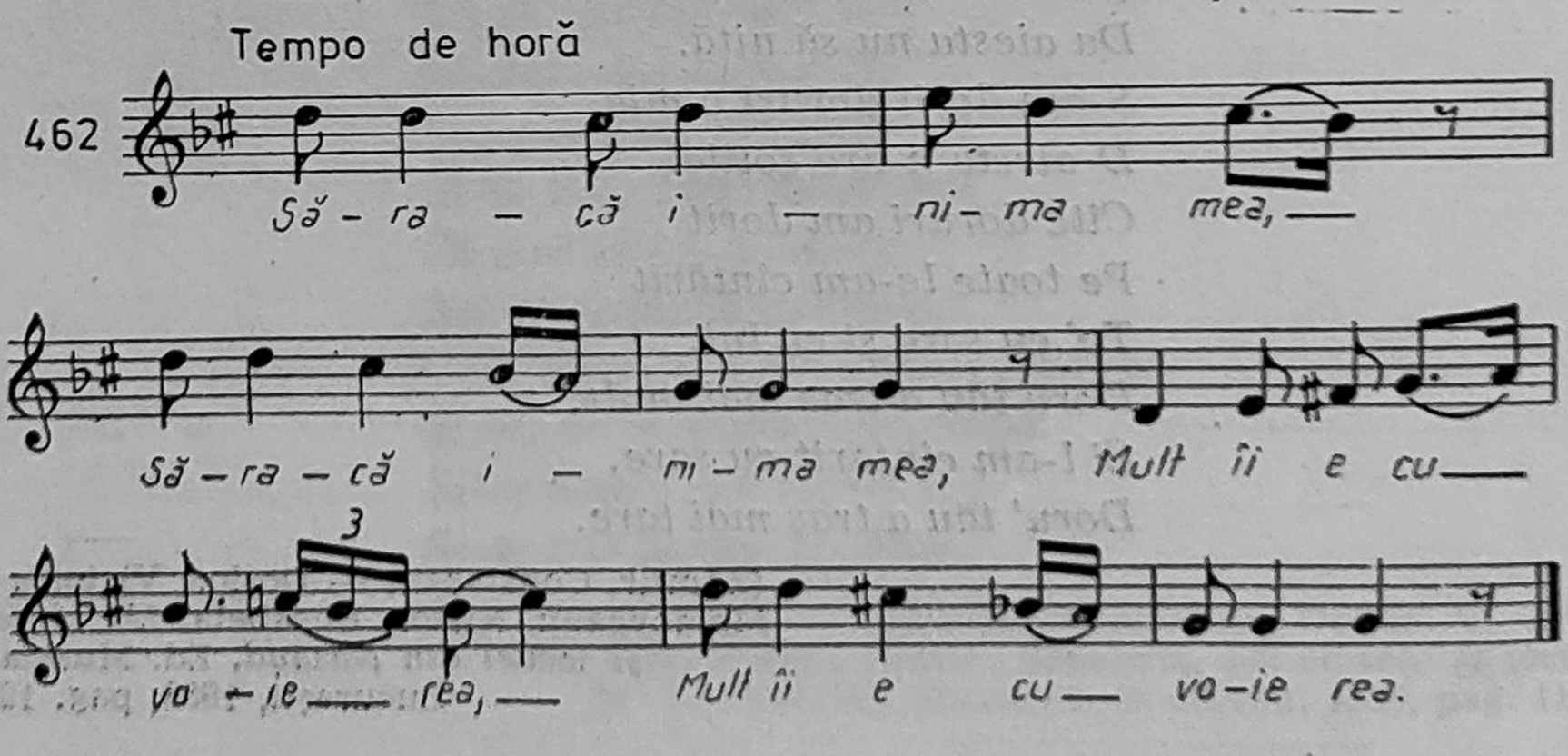


Drumu-i lung, pă el mă duc,
Capătu' nu îl ajung.
De-aș ajunge capătu'
Fiu-aș frate cu cucu.
Și cu tine mîndră, nu.
De-aș ajunge marginea
Fiu-aș frate cu mierla
Și cu tine, mîndră, ba.
Asta-i hora, mîndria,
Cînd vine cu secera.
Asta o horesc și eu
Cînd vine la făgădău.

(Oprea, Gheorghe, *100 melodii populare*, Conservatorul „C. Porumbescu", 1980, București, pag. 39).

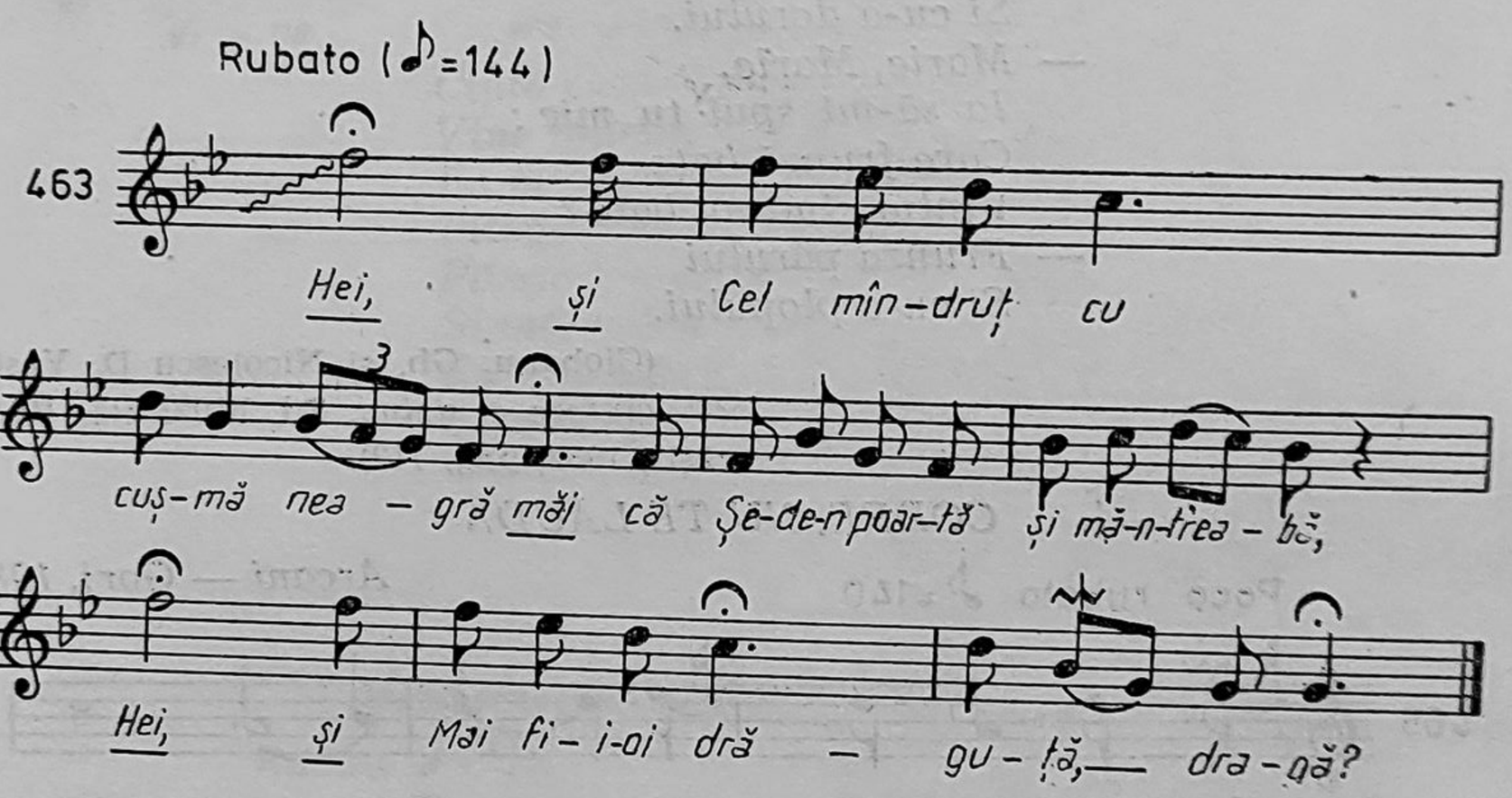
SĂRACA INIMA MEA

Vișeu — Maramureș



Cîntat :
Săraca inima mea
Mult îi e cu voie rea.
Dictat :
Săraca inima mea
Iar a prins a mă durea ;
Săraca și-a mea inimă,
La miazănoapte suspină.
Rabdă-mă, nu mă durea,
De-oi putea, te-oi mîngăia,
De nu, îi rămînea și-așa !
Fii inimă răbdătoare
Ca pămîntul sub picioare ;
Rabdă, inimă, și taci,
Ca pămîntul care-l calci.

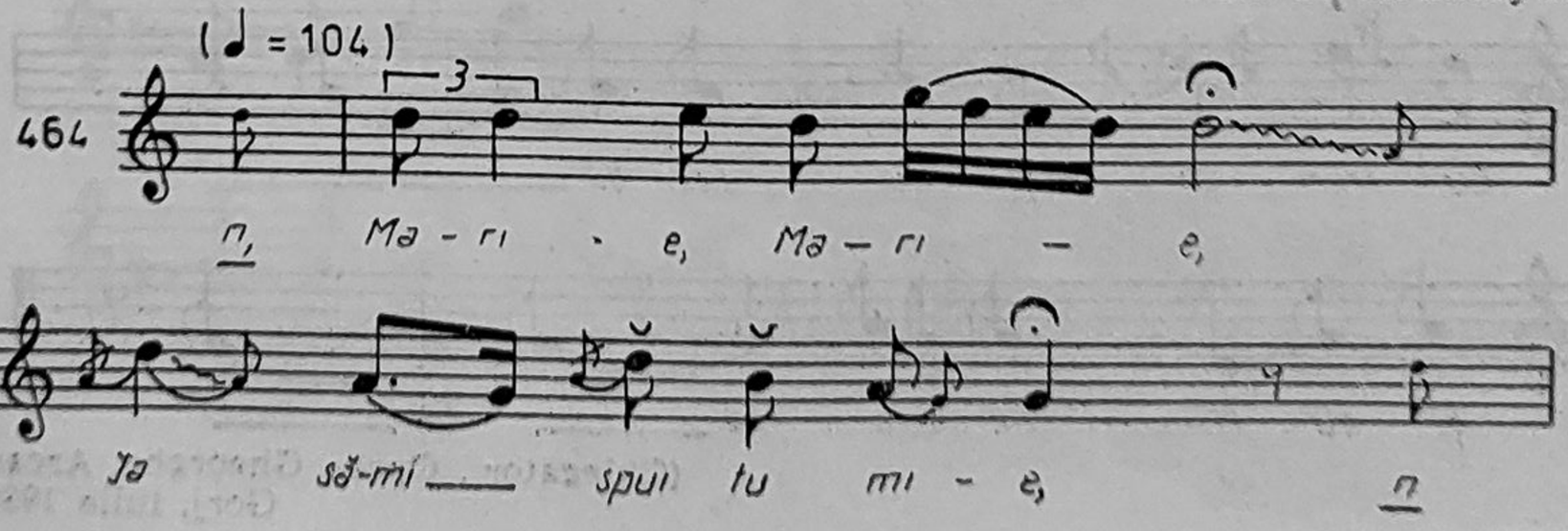
(Brediceanu, Tiberiu, *170 melodii populare românești din Maramureș*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, pag. 59)

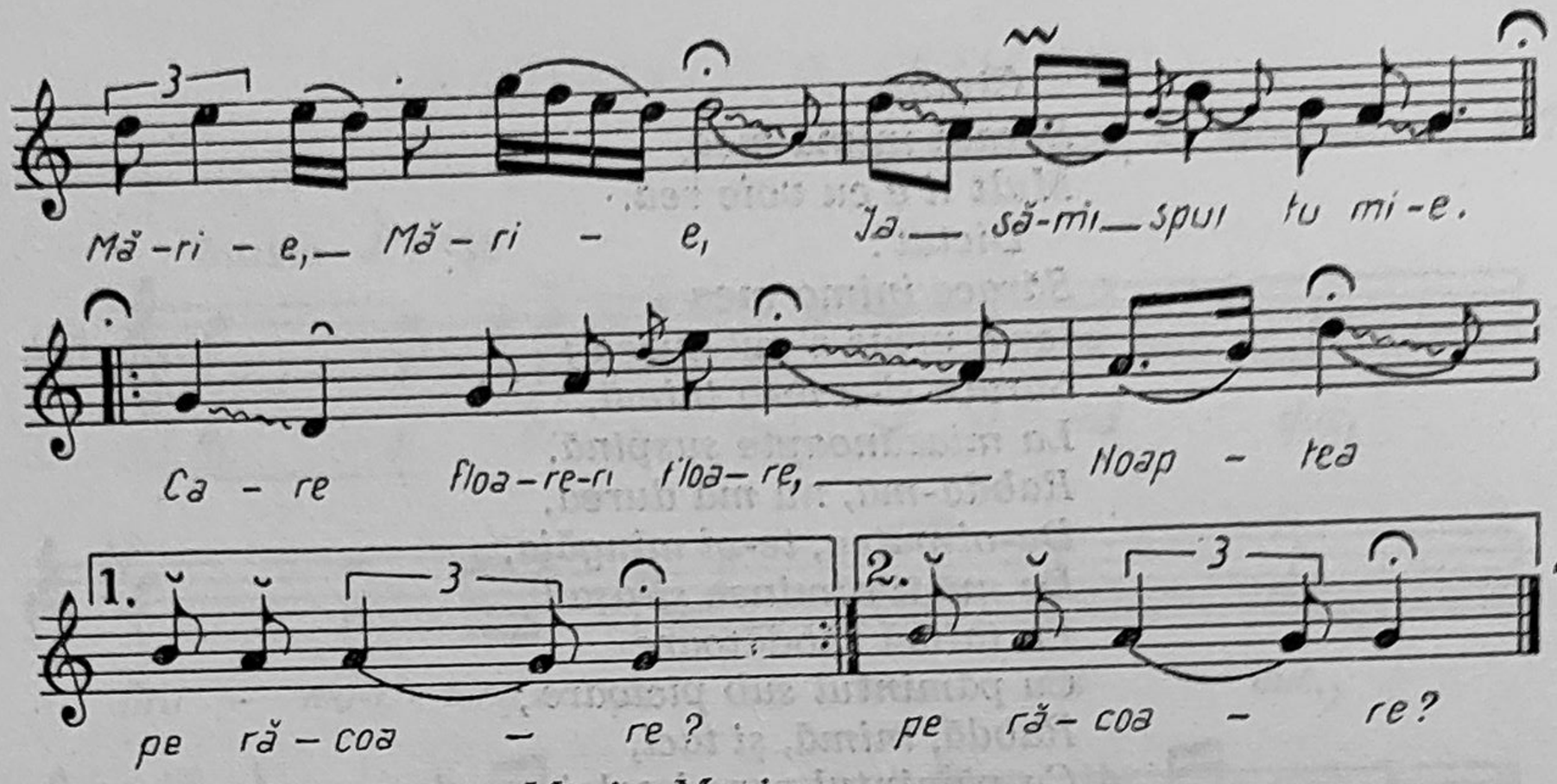


(Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*, vol. V, Maramureș County, Edited by Benjamin Suchoff, Martinus Nyhoff, The Hague, 1975, pag. 70, ex. 331).

MARIE, MARIE

Izverna — Baia de Aramă, 1950



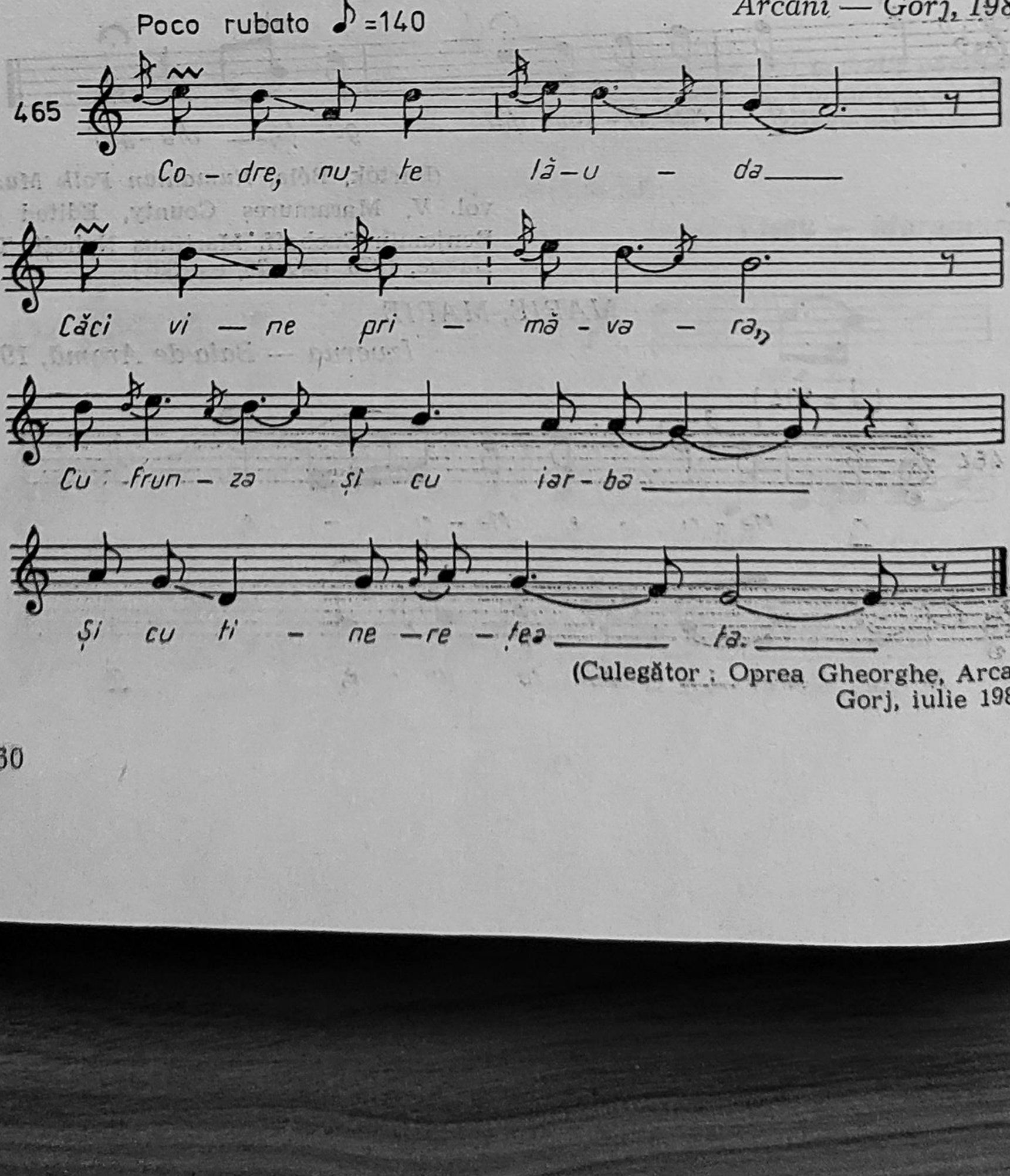


— *Marie, Marie,*
Ia să-mi spui tu mie:
Care floare-n floare
Noaptea pe răcoare?
— *Floarea crinului*
Și cu-a dorului.
— *Marie, Marie,*
Ia să-mi spui tu mie:
Care frunză bate
Vîntul cînd nu bate?
— *Frunza părului*
Și cu-a plopului.

(Ciobanu, Gh. și Nicolescu D. Vasile, *200 cîntece și doine*, Ed. Muzicală, București, 1962, pag. 112).

CODRE, NU TE LĂUDA

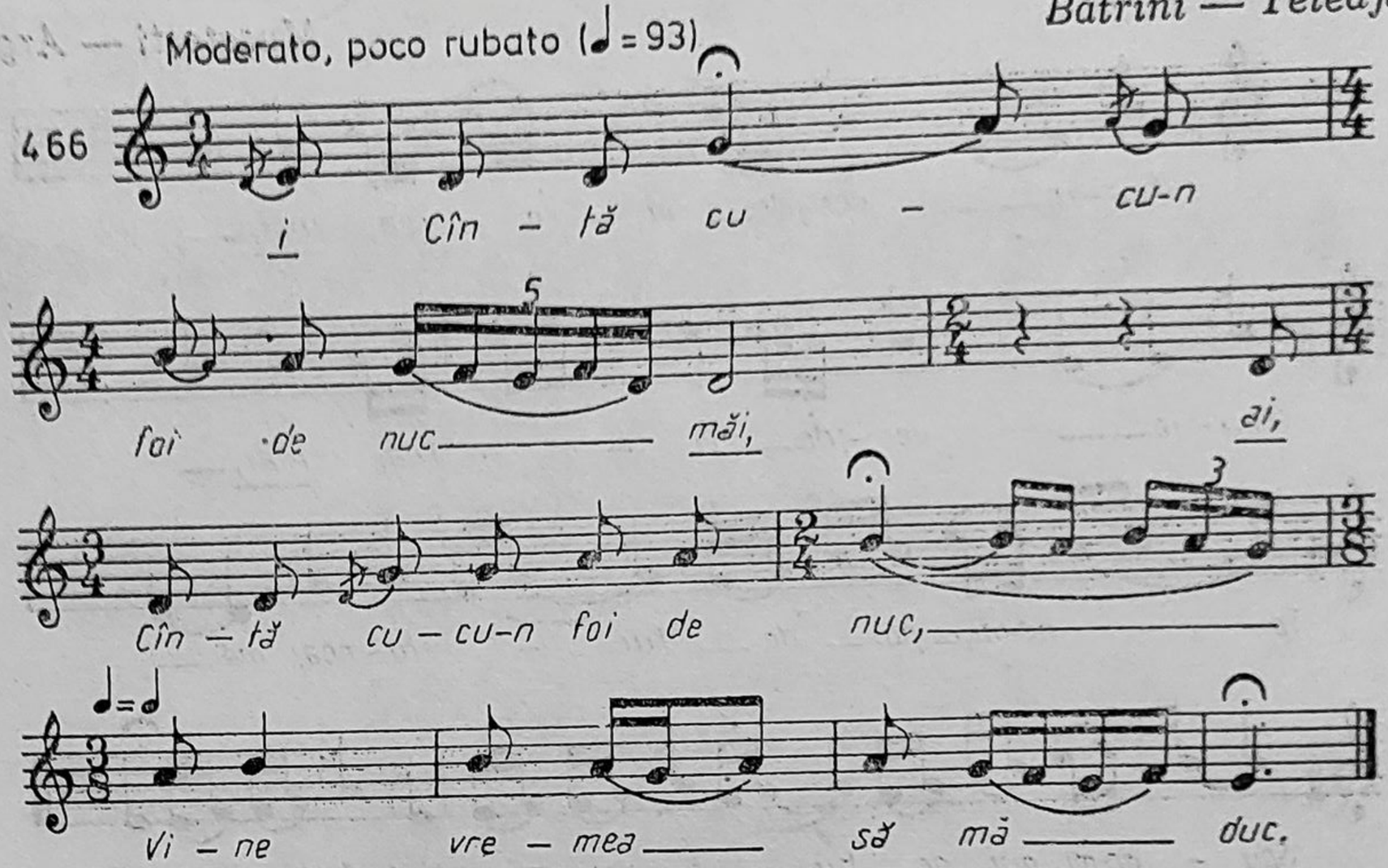
Arcani — Gorj, 1980



(Culegător: Oprea Gheorghe, Arcani, Gorj, iulie 1980).

CÎNTĂ CUCU-N FOI DE NUC

Bătrîni — Teleajen

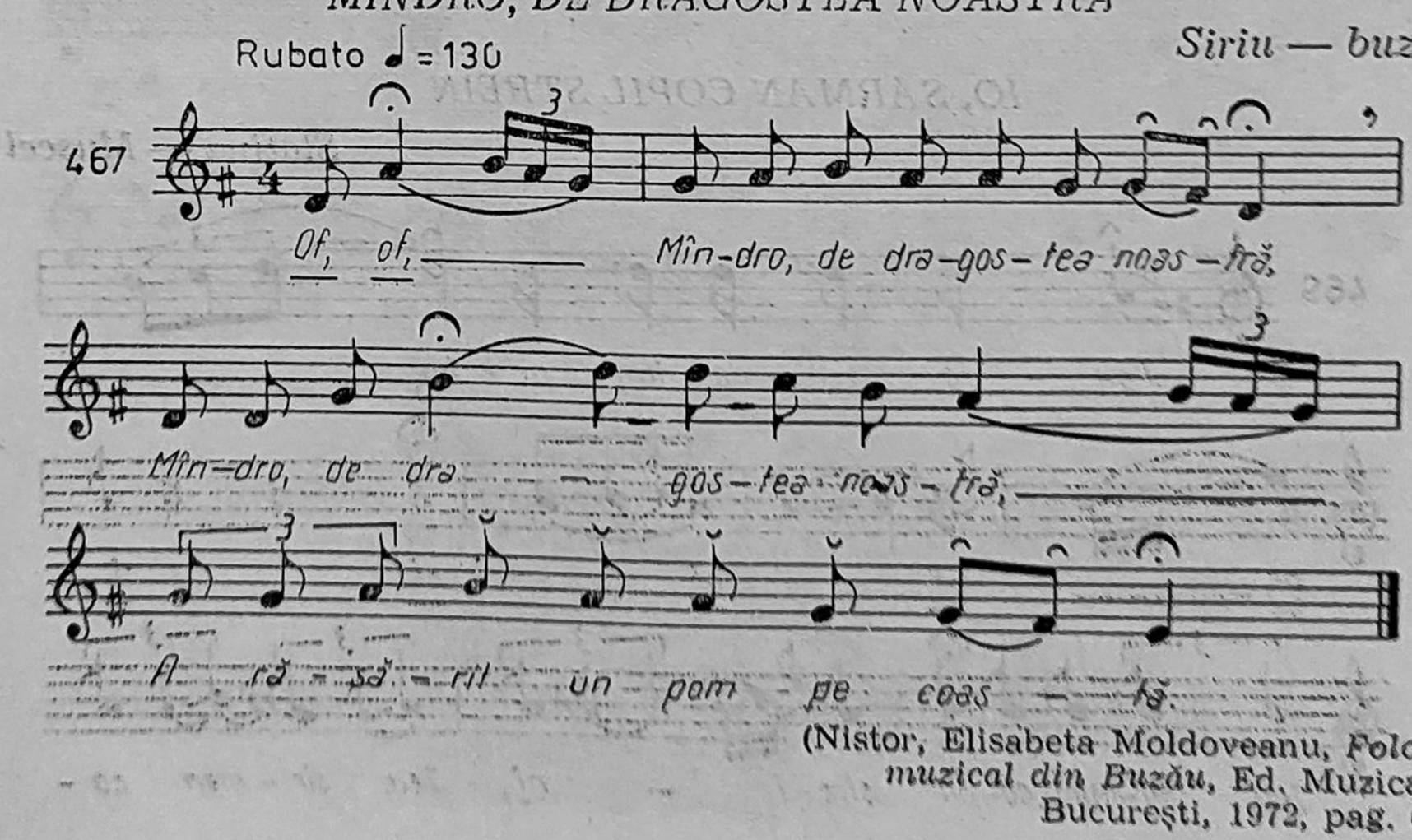


Cîntă cucu-n foi de nuc,
Vine vremea să mă duc.
Eu mă duc, codru rămîne,
Plînge frunza după mine;
Plînge frunza și iarba
Și mămica după ea.
Cum se uită-n calea mea,
Se uită cu lăcrămior,
C-are-o fată-n străior.

(Ciobanu, Gh. și Nicolescu D. Vasile, *200 cîntece și doine*, Ed. Muzicală, București, 1962, pag. 66).

MÎNDRO, DE DRAGOSTEA NOASTRĂ

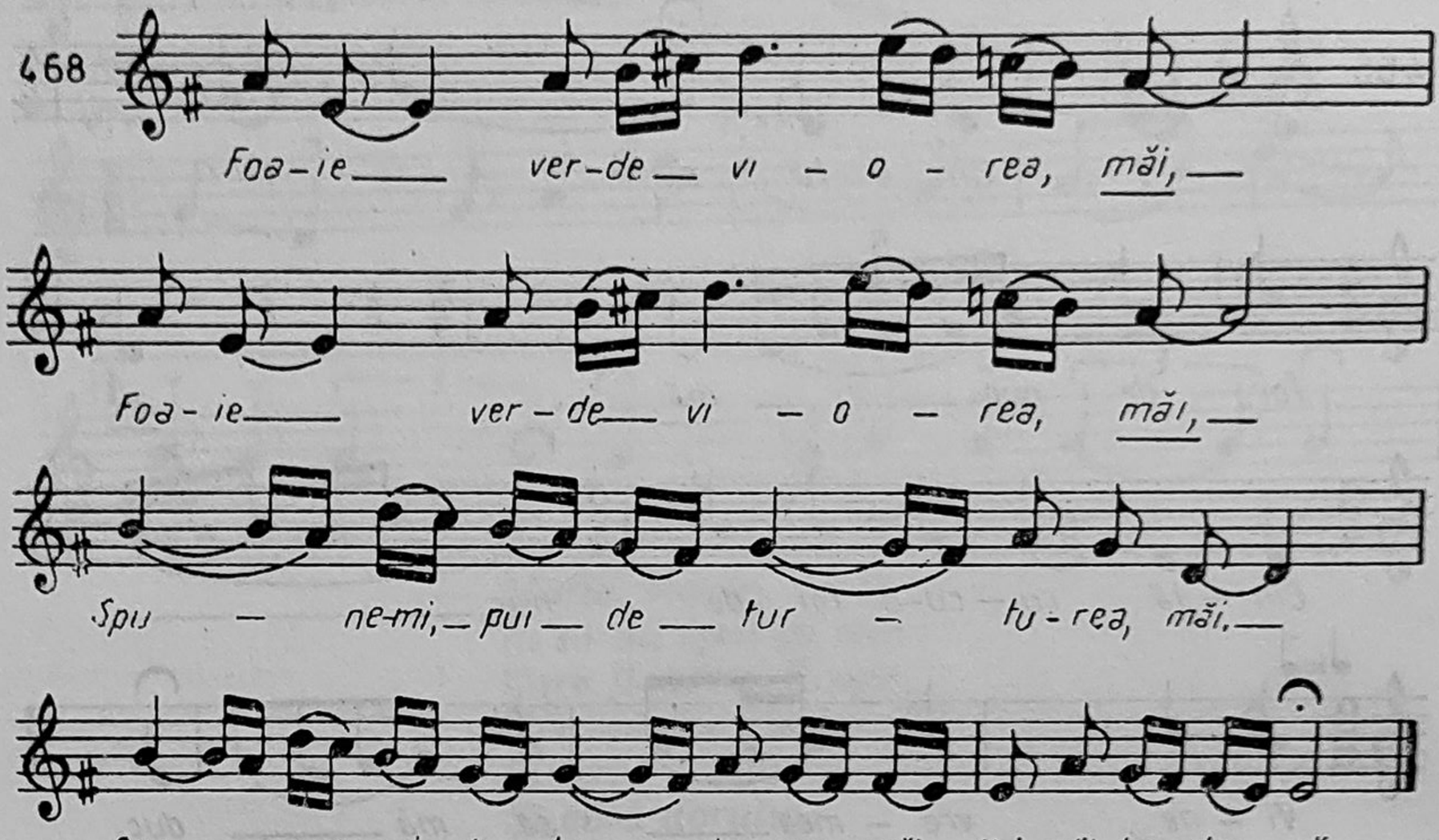
Siriu — buzău



(Nistor, Elisabeta Moldoveanu, *Folclor muzical din Buzău*, Ed. Muzicală, București, 1972, pag. 65).

SPUNE-MI, PUI DE TURTUREA

Mușetești — Argeș

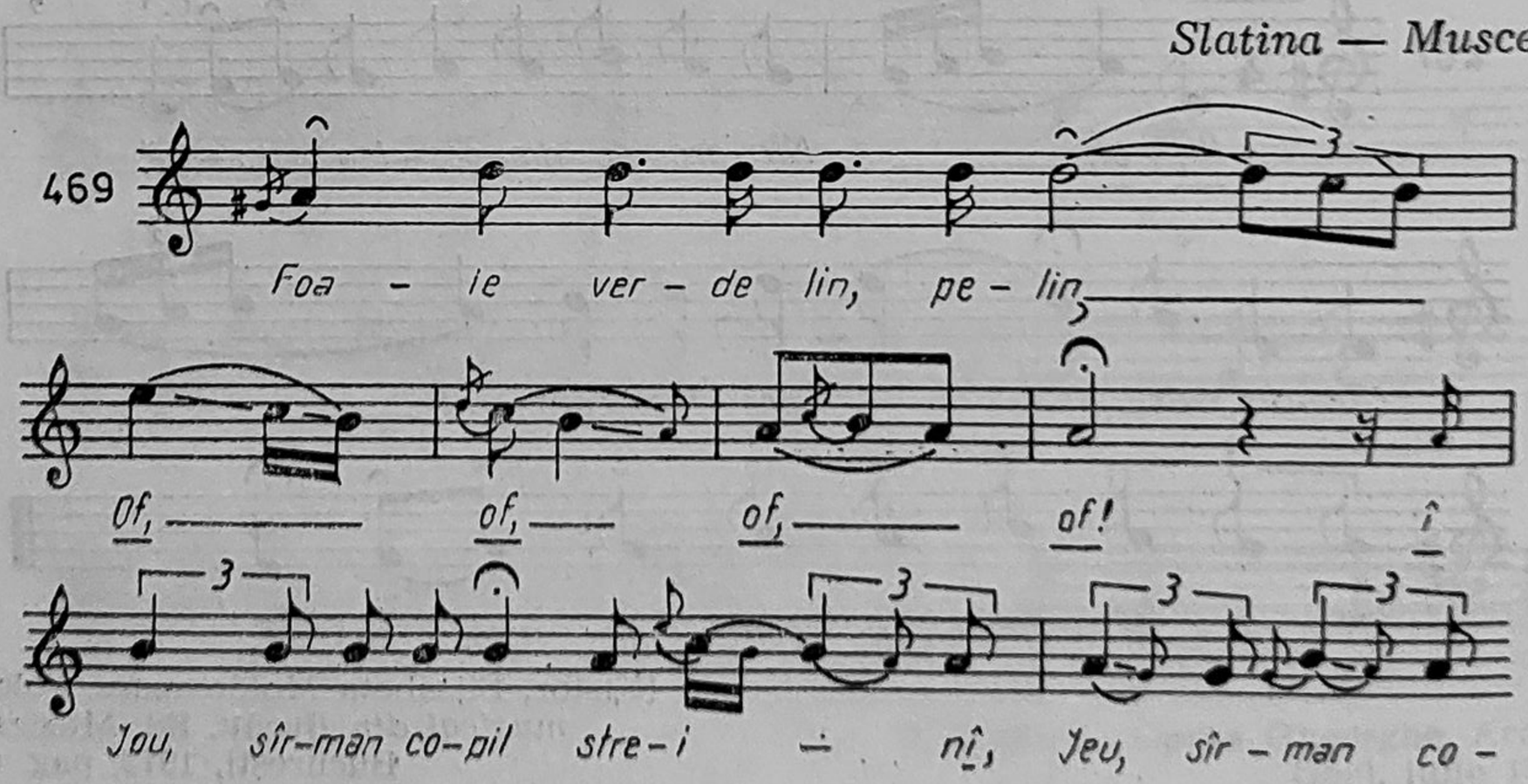


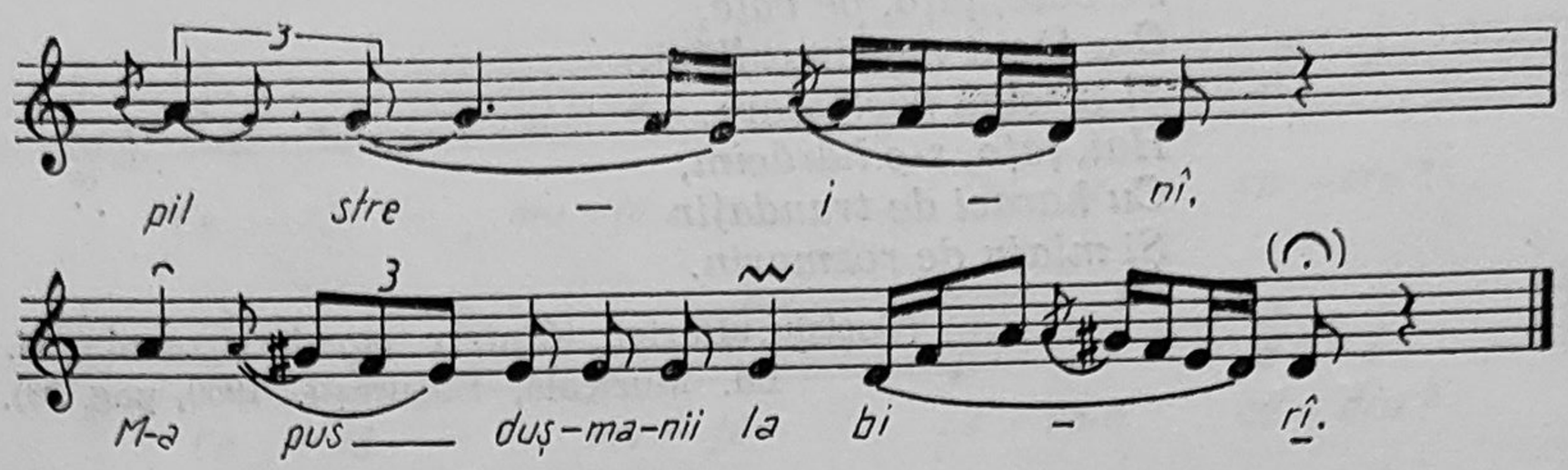
Foaie verde viorea,
Spune-mi, pui de turturea,
Înghețată-i Dunărea?
Să treacă badea pe ea,
Cu trei cai alăturea.
Unu roșu, cum îi focu
Și-altu negru cum îi corbu'
Ș-ăl care-i badea călare,
Pintenog la trei picioare.

(D. G. Kiriak, *Cîntece populare românești*, Ed. Muzicală, București, 1960, pag. 94).

IO, SĂRMAN COPIL STREIN

Slatina — Muscel

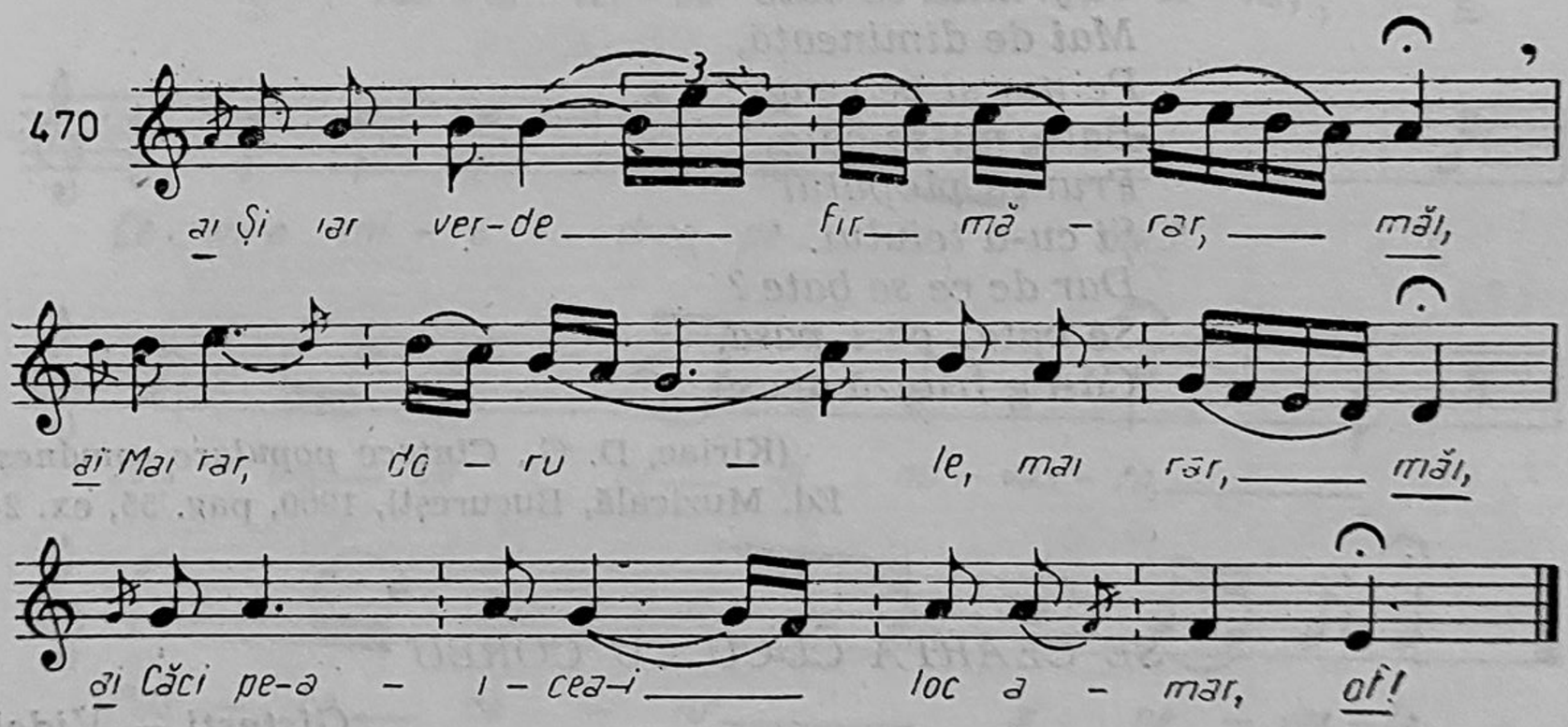




Foaie verde lin-pelin,
Io, sărman copil strein,
M-a pus dușmanii la bir !
Nu m-a pus ca p-un copil
Și m-a pus ca p-un mazil.
Io, dă frica birului.
Luai drumul Giurgiului.
Trecui rîu jumătate
Și doru m-a luat de spate :
— Ntoarci-te-ndărăt, măi frate,
Dă, dă biru jumătate !

(Carp, Paula și Amzulescu, Al., *Cîntece și jocuri din Muscel*, Ed. Muzicală, pag. 165).

Peceneaga — Dobrogea

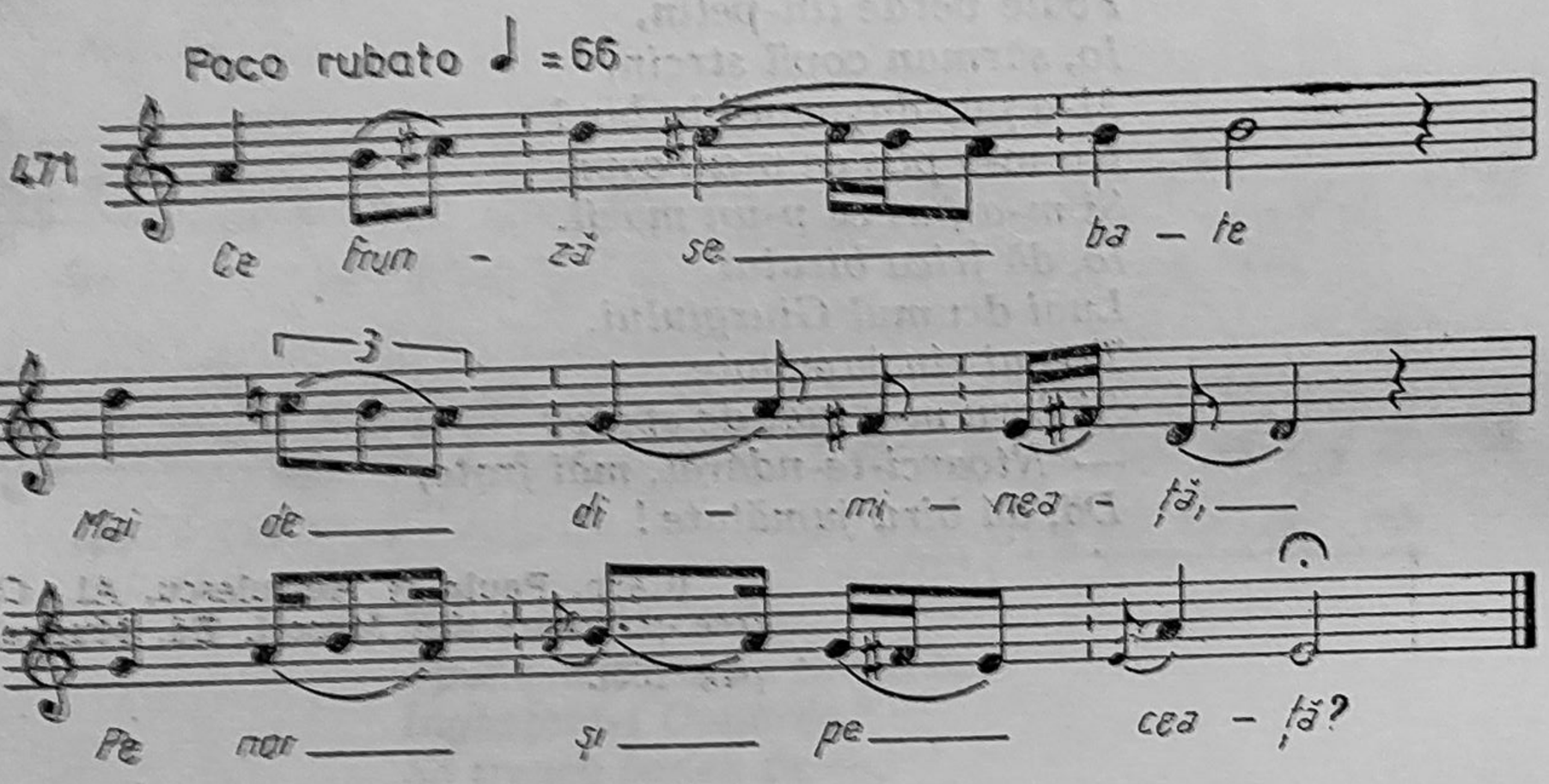


Și iar verde fir mărar,
Mai rar, dorule, mai rar
Căci pe-aicea-i loc amar
Și m-așteaptă puica-n deal,
Ca să mă iubească iar.
Dar eu n-am înebunit,
Să iubesc ce-am părăsit
Și iubesc ce-am dobîndit,
Că e lucru mai cinstit
Și de nimeni dovedit.
Și iar verde, nalbă moale,

Pe vale, ţaţo, pe vale,
C-a făcut mazărea floare
Şi fasolea păstăioare.
Haì, ţaţo, s-o hărăcim,
Cu haracì de trandafir
Şi mlaju de rozmarin.

(Cocişiu, Ilarion, *Cîntece populare româneşti*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1960, pag. 86).

Roşeţ — Călăraşi 1914

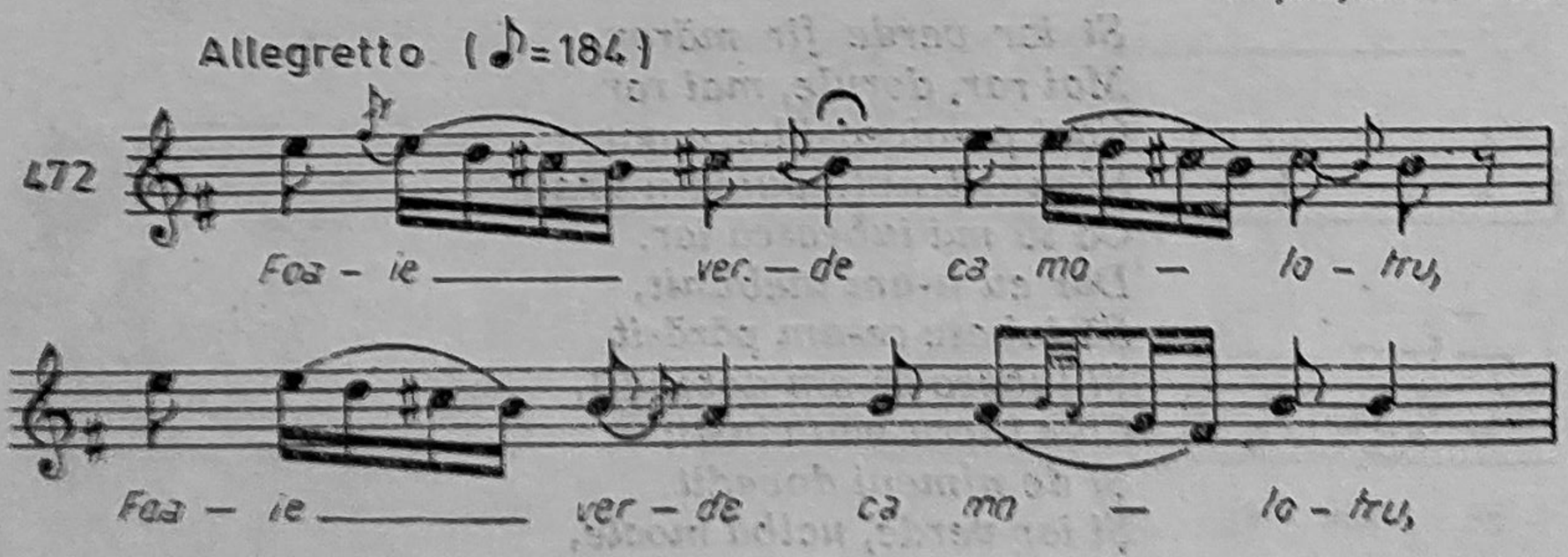


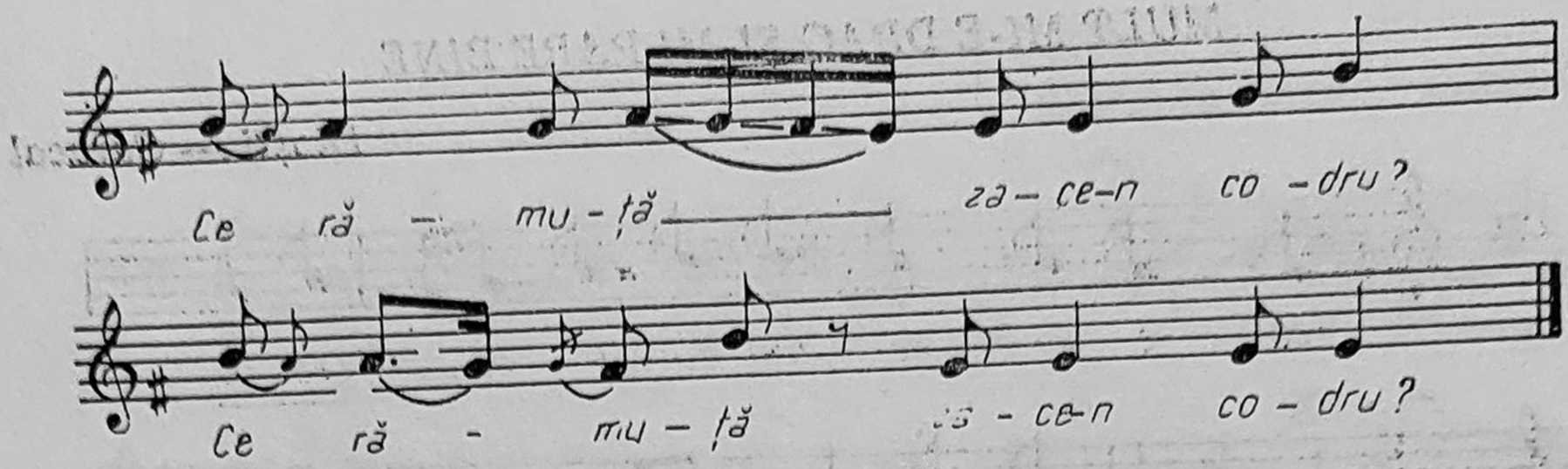
Ce frunză se bate
Mai de dimineaţă,
Pe nor şi pe ceaţă?
Bate, mi-se bate,
Frunza plopului
Şi cu-a teiului.
Dar de ce se bate?
Se bate, că-i pasă,
Că-i e frunză deasă.

(Kiriac, D. G., *Cîntece populare româneşti*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1960, pag. 55, ex. 24).

SE CEARTĂ CUCU CU CORBU

Gîşteşti — Videle



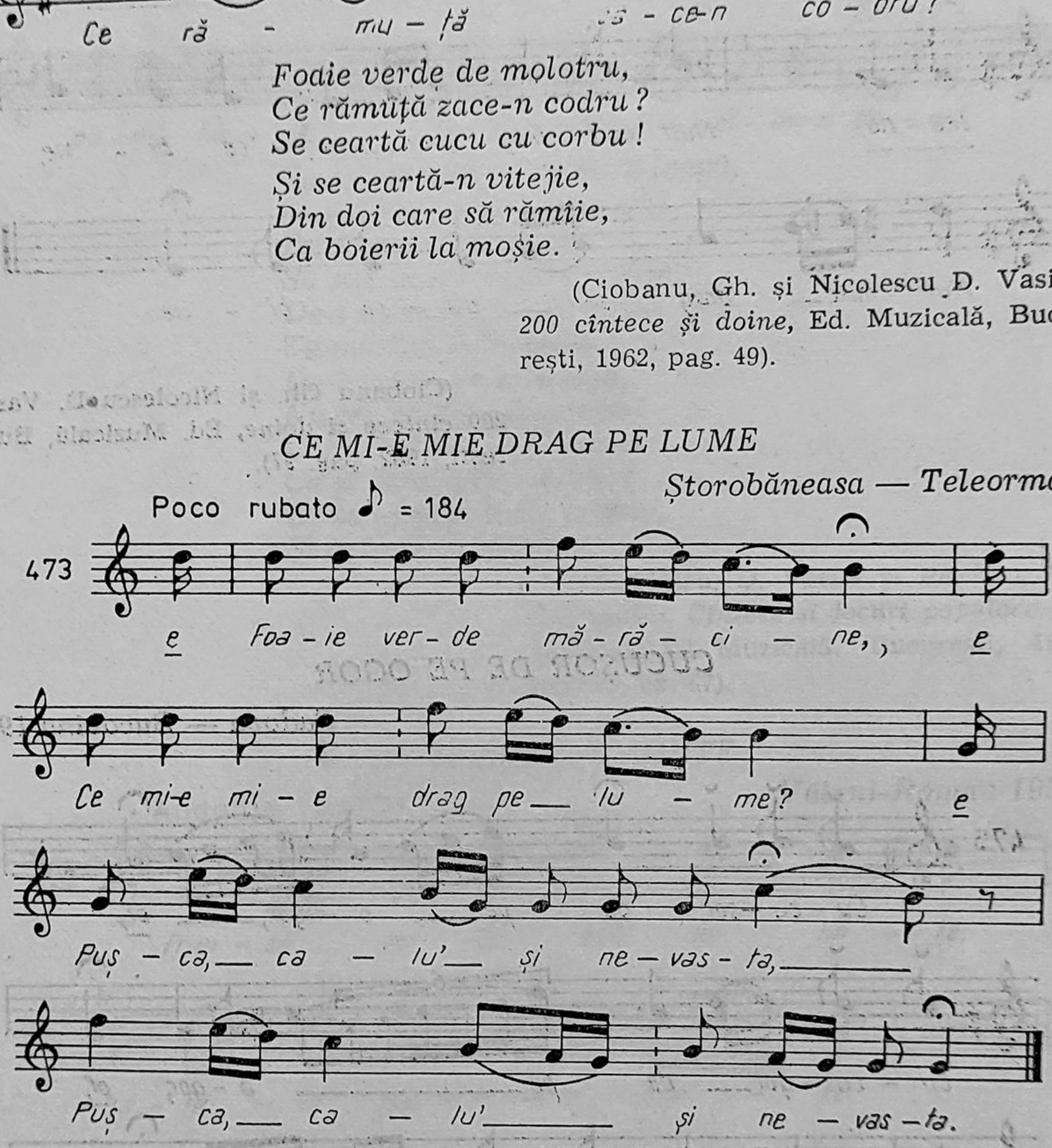


Foaie verde de molotru,
Ce rămuță zace-n codru ?
Se ceartă cucu cu corbu !
Și se ceartă-n vitejie,
Din doi care să rămîie,
Ca boierii la moșie.

(Ciobanu, Gh. și Nicolescu D. Vasile, *200 cîntece și doine*, Ed. Muzicală, București, 1962, pag. 49).

CE MI-E MIE DRAG PE LUME

Storobăneasa — Teleorman

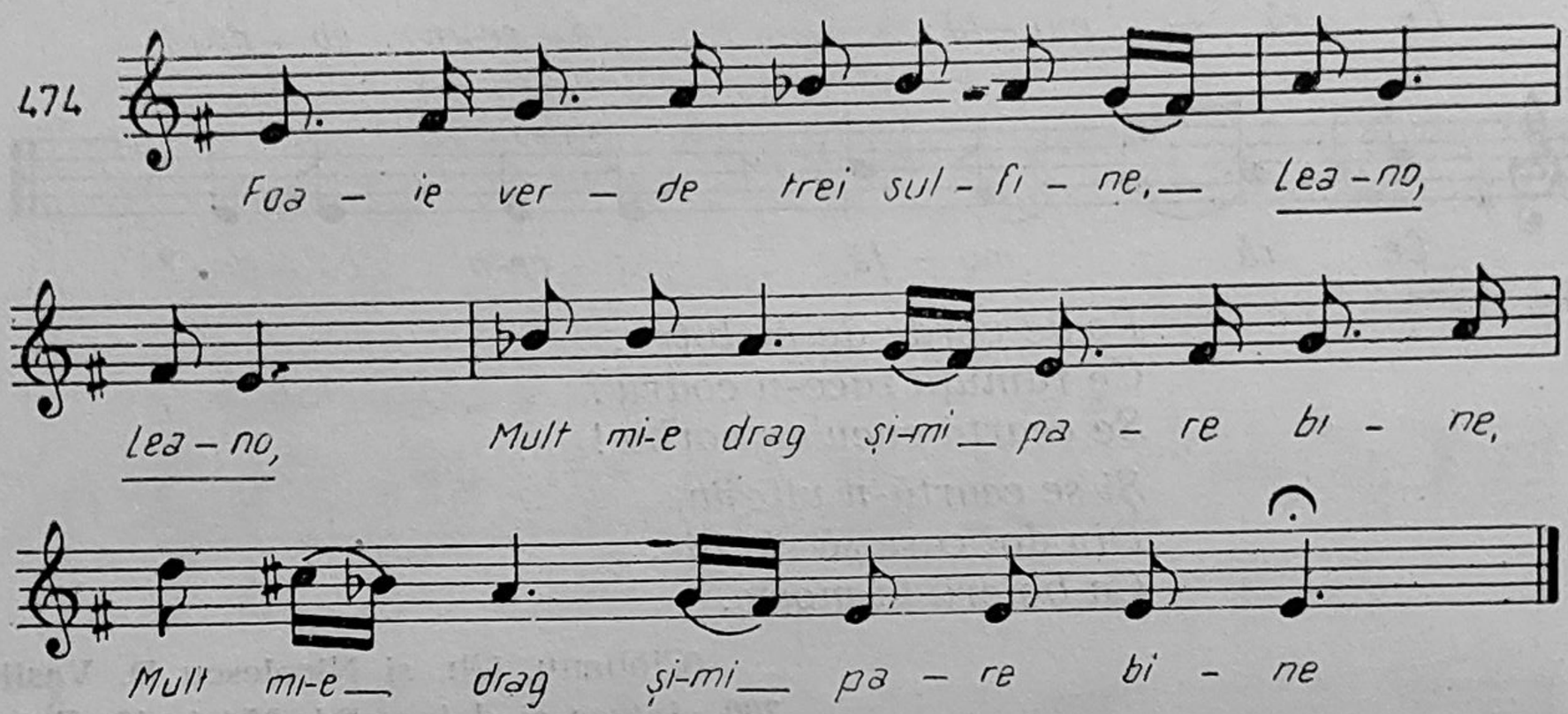


2. *Pușca-n codru mă păzește,*
Calu mă călătorește,
Nevasta mă primenește.
3. *Ce mi-e mie drag pe lume,*
Potecuța din pădure
Pardosită cu alune.
4. *Cu alune mari și mici*
Să trosnească su' opinci.

(Oprea Gh., *100 melodii populare*, Conservatorul „C. Porumbescu", București, 1980, pag. 45).

MULT MI-E DRAG ȘI-MI PARE BINE

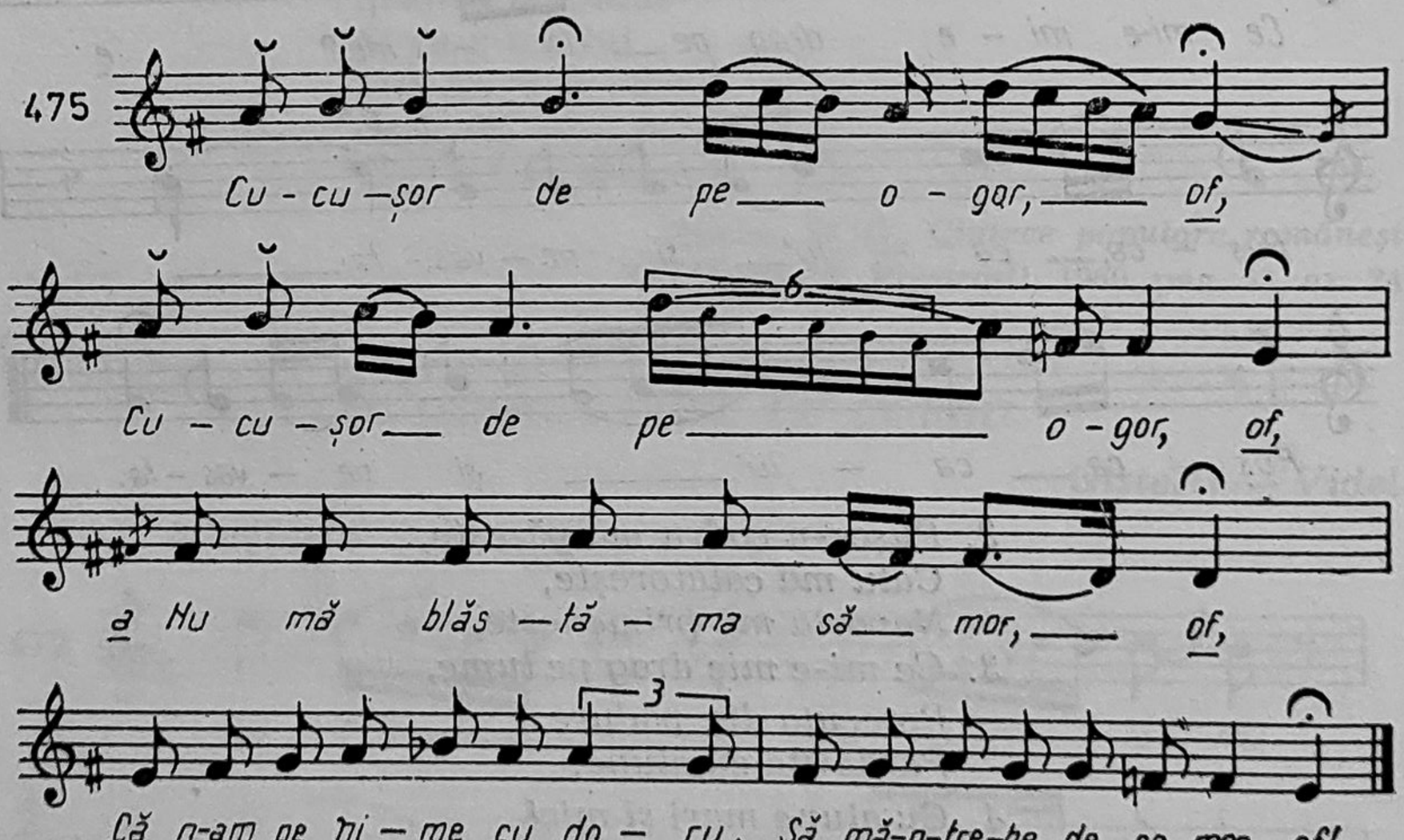
Dioști — Caracal



(Ciobanu Gh. și Nicolescu D. Vasile, *200 cîntece și doine*, Ed. Muzicală, București, 1962, pag. 97).

CUCUȘOR DE PE OGOR

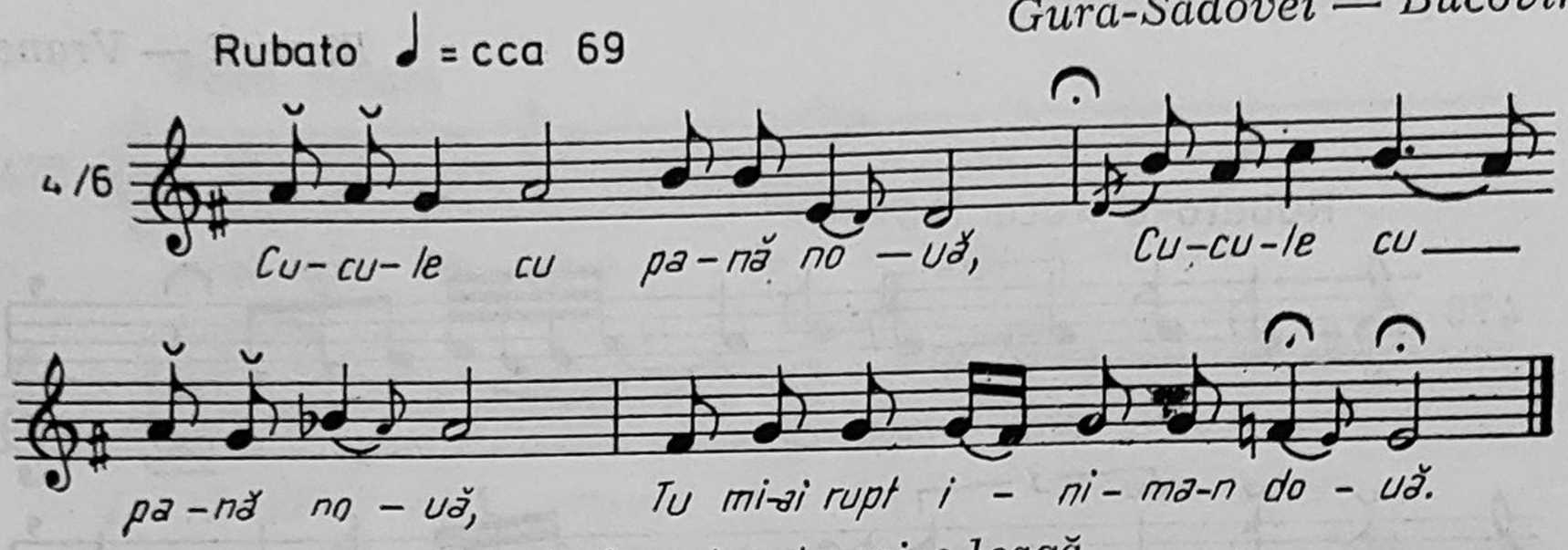
Sadova — Bucovina 1936



(Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești*, Ed. Muzicală, București, 1960, pag. 98).

CUCULE, CU PANĂ NOUĂ

Gura-Sadovei — Bucovina

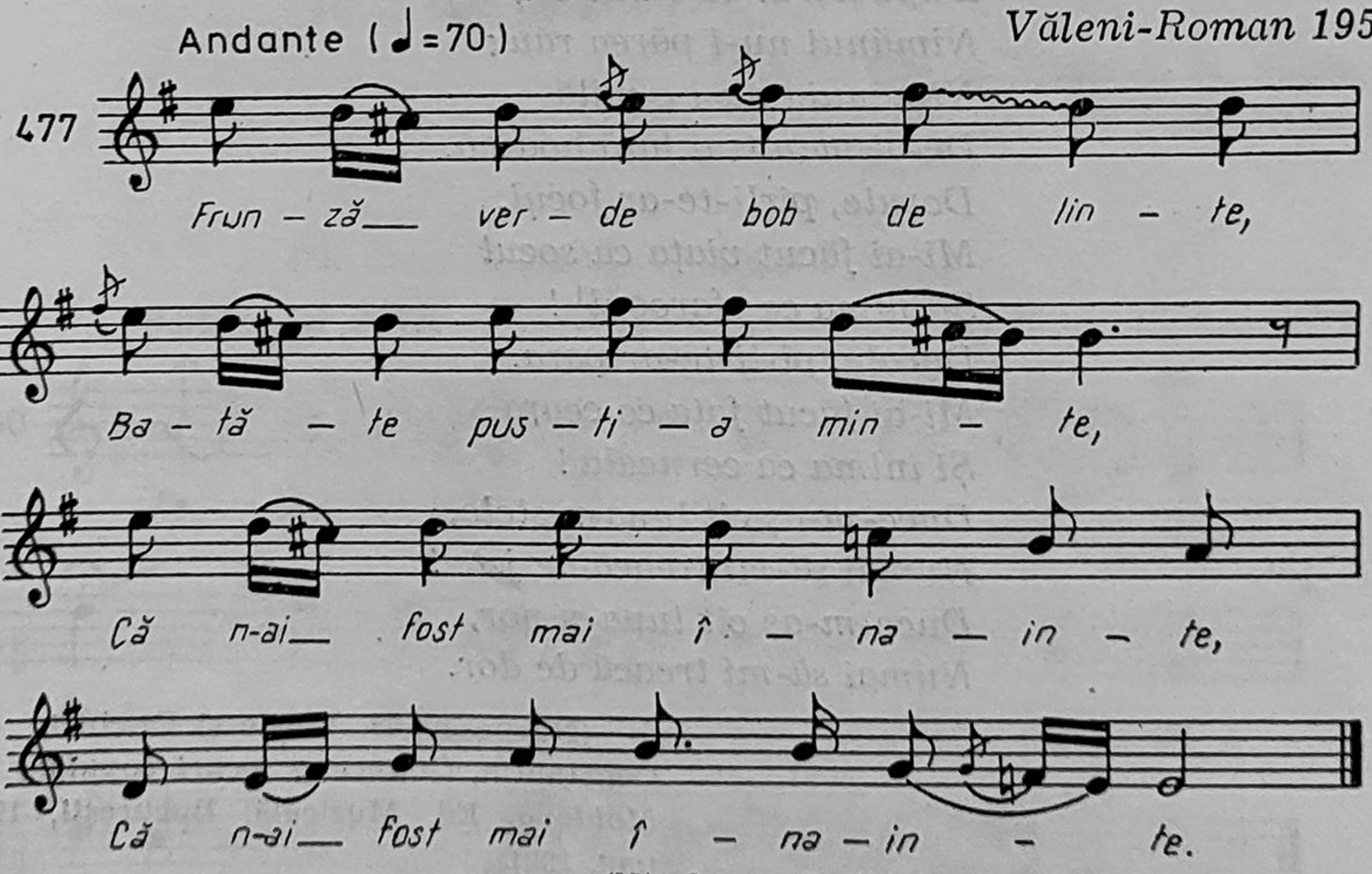


Tu mi-ai rupt-o, tu mi-o leagă,
Și-o dă pe apă să meargă !
De-i vedea că merge lin,
Să știi, mîndră, că-s străin ;
De-i vedea că se cufundă,
Te mărită și fă nuntă ;
De-i vedea că șade-așa,
Nu trage nădejdea mea !
Că nădejdea de la mine,
Ca și gheața cea subțire...
Că tot mergi și nu te ține,
Și te lasă de rușine...

(Nicolescu, D. Vasile și Prichici, Gh. Constantin, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, Ed. Muzicală, București, 1963, pag. 95, ex. 67).

BATĂ-TE PUSTIA, MINTE

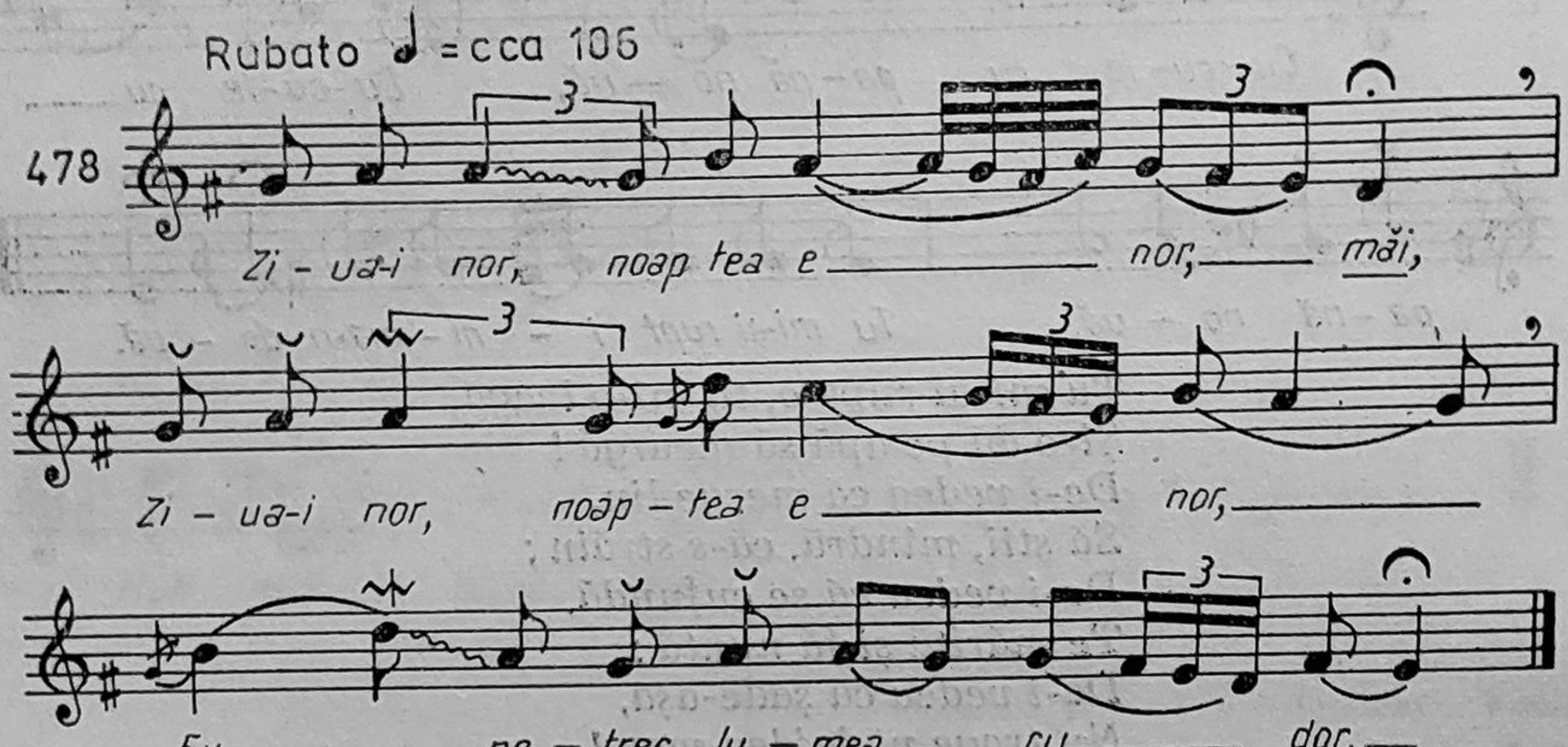
Văleni-Roman 1953



(Nicolescu, D. Vasile, Prichici, Gh. Constantin, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, Ed. Muzicală, București, 1963, pag. 97, ex. 70).

ZIUA-I NOR, NOAPTEA E NOR

Bîrsești — Vrancea



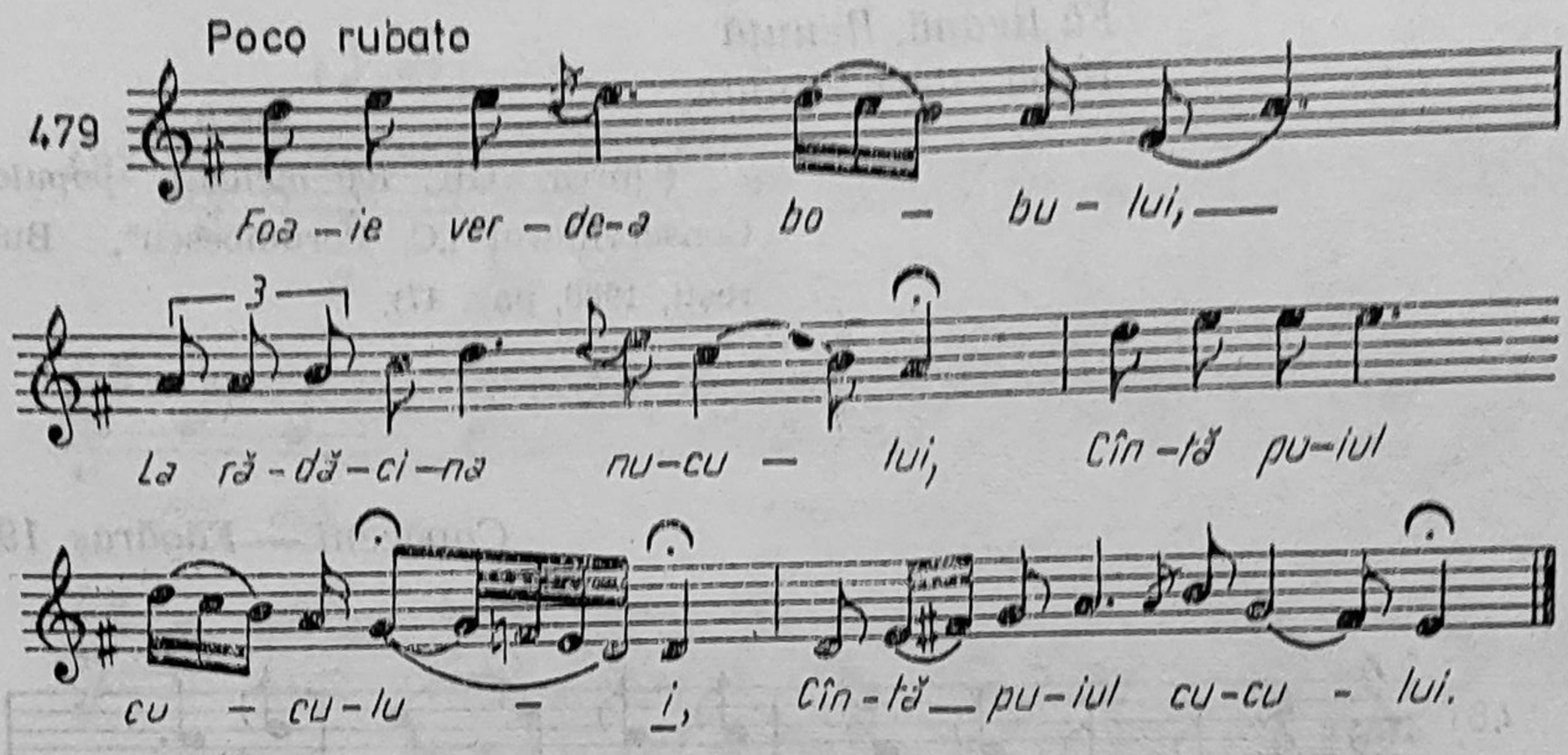
Ziua-i nor, noaptea e nor
Eu petrec lumea cu dor...
Ziua-i nor, noaptea-i senin
Eu petrec lumea cu chin...
Ziua-i nor și noaptea-s stele,
Eu petrec lumea cu jele...
După dorul ce-l duc eu,
Nimănui nu-i părea rău;
Nimănuia nu-i e milă
De-al meu trai fără hodină.
Dorule, pîrli-te-ar focul,
Mi-ai făcut viața ca socul
Și inima ca sfarogul[1] *!*
Dorule, pîrli-te-ar para,
Mi-ai făcut fața ca ceara
Și inima ca cerneala !
Duce-m-aș cît luna-n stele,
Numai să-mi treacă de jele !
Duce-m-aș cît luna-n nor,
Numai să-mi treacă de dor.

(Nicolescu, D. Vasile și Prichici, Gh. Constantin, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, Ed. Muzicală, București, 1963, pag. 100).

[1] sfarog = tare uscat.

LA RĂDĂCINA NUCULUI

Băcești-Tîrg — Iași 1949

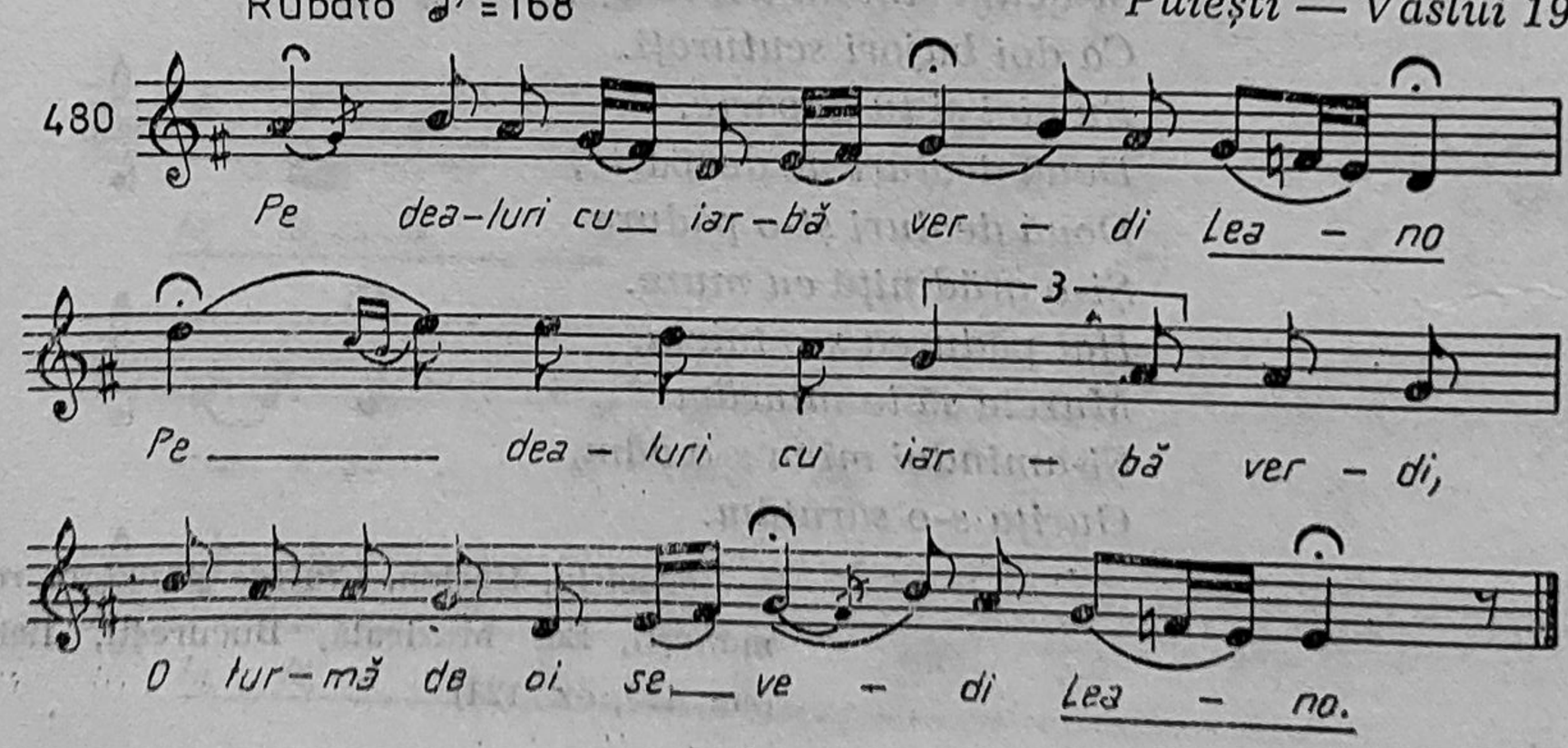


Foaie verde-a bobului,
La rădăcina nucului,
Cîntă puiul cucului ;
Dar, în vîrfu' nucului,
Cîntă mama cucului.
Dar mai jos, pe-o rămurea,
Cîntă și o turturea ;
Amărîtă e sărmana,
Că și-a pierdut soția.
Foaie verde trei măsline,
Vine cucu' de trei zile
Și n-are unde se pune.
El s-a pus pe-o rămurea
De la deal de casa mea.

(Ciobanu, Gh. și Nicolescu D. Vasile, *200 cîntece și doine*, Ed. Muzicală, București, 1962, pag. 120).

PE DEALURI CU IARBĂ VERDI

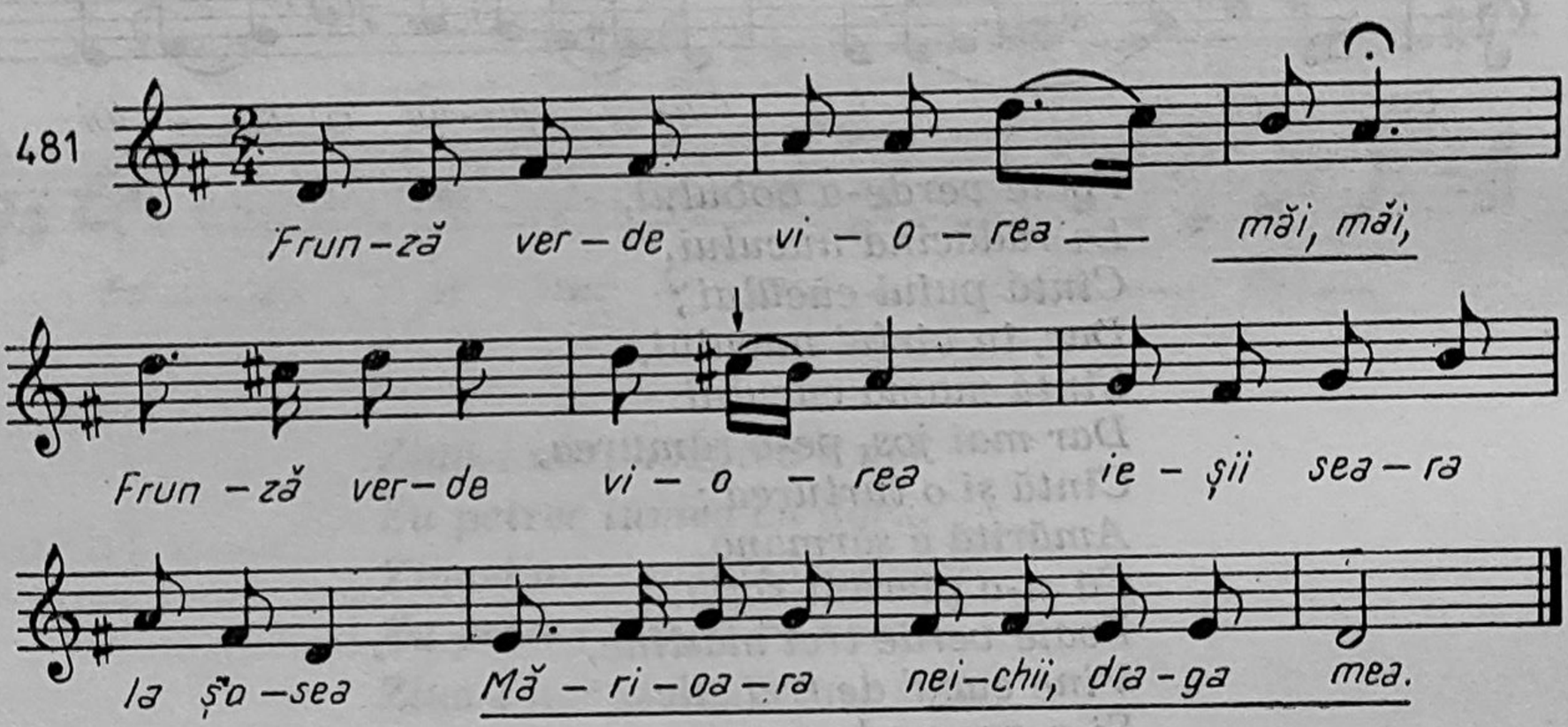
Puiești — Vaslui 1977



Oile cîn' le-ntorcea
Tot s-a vede Ileana.
Fă Ileană, Ilenuță
Bagă oile-n stînuță.

(Oprea Gh., *100 melodii populare*, Conservatorul „C. Porumbescu", București, 1980, pag. 47).

Copăceni — Făgăraș, 1937

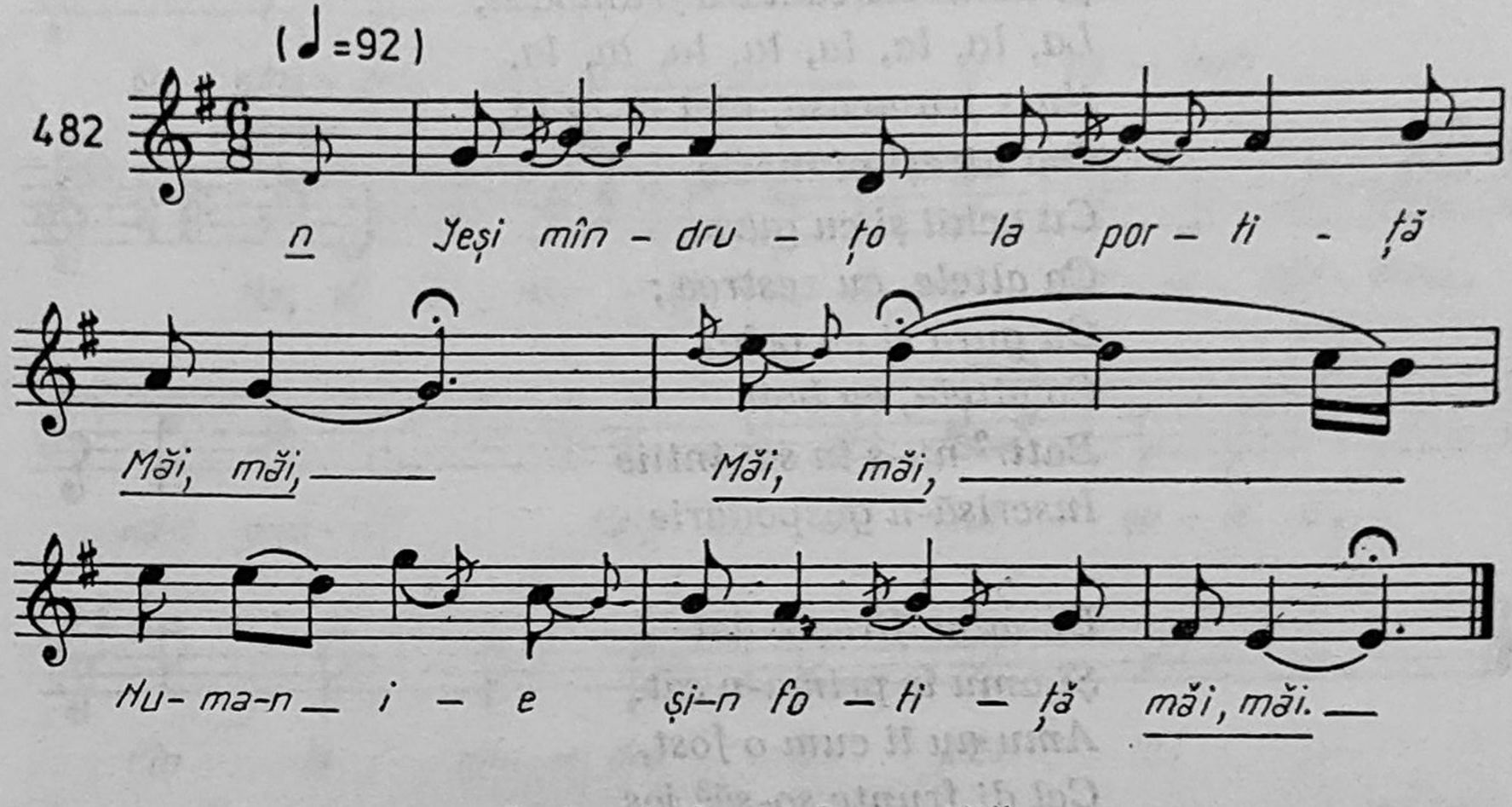


Frunză verde viorea,
Ieșii seara la șosea,
Și văzui pe mîndra mea,
Dînd gurița altuia.
Fost-am, mîndră, doi iubiți,
Ca doi bujori înfloriți
Și-acum sîntem doi lăsați,
Ca doi bujori scuturați.
Eu aici și tu departe,
Două dealuri ne desparte,
Două dealuri și-o pădure
Și-o grădiniță cu mure.
Hai pădurea s-o tăiem,
Murele să le mîncăm
Și-amîndoi mîna s-o dăm,
Gurița s-o sărutăm.

(Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești*, Ed. Muzicală, București, 1960, pag 125, ex. 124).

IEȘI, MÎNDRUȚO, LA PORTIȚĂ

Jugur — Muscel — 1940

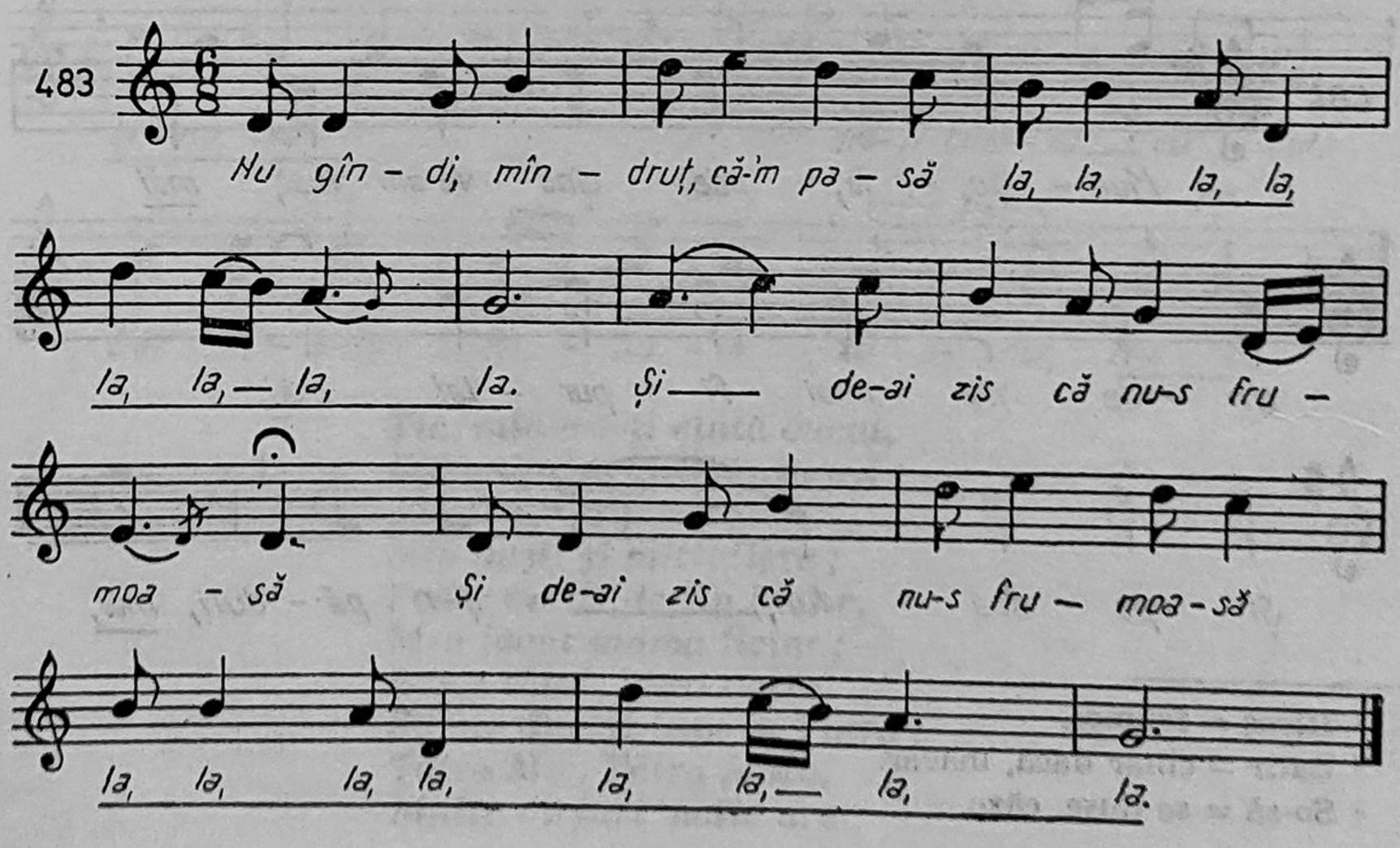


— Ieși, mîndruțo, la portiță,
Numa-n iie și-n fotiță
De mai dă neichii guriță.
— Nu poci, nu poci, neiculiță,
Că-i ploaie și lapoviță
Și mă umplu pă fotiță.

(Ciobanu, Gh. și Nicolescu, D. Vasile, *200 cîntece și doine*, Ed. Muzicală, București, 1962, pag. 76).

NU GÎNDI, MÎNDRUȚ, CĂ-MI PASĂ

Ieud — Maramureș 1951

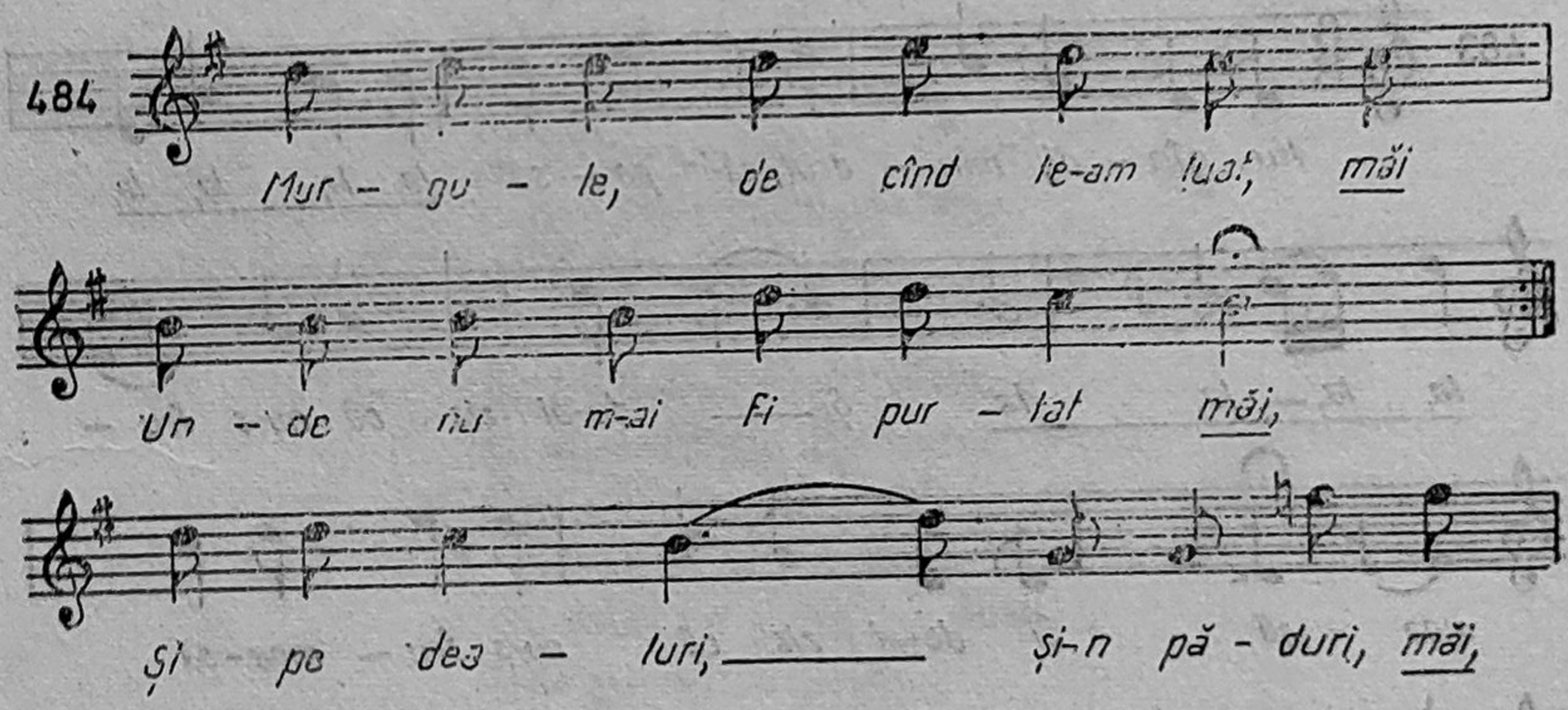


Nu gîndi, mîndruț, că-mi pasă.
La, la, la, la, la, la, la, la.
Și de-ai zîs că nu-s frumoasă,
La, la, la, la, la, la, la, la.
Nu-s frumoasă, nici m-oi fa,
Om hireș[1] *oi înșela*
Cu ochii și cu gura,
Ca altele, cu zestrea;
Cu gura și cu ochii
Ca altele, cu boii.
Batîr[2] *nu-s în sat întîie*
Înscrisă-n gospodărie
. . . . . .
De mine firea o dat
Și amu îs prima-n sat.
Amu nu îi cum o fost,
Cel di frunte so-să[3] *jos,*
Cum ne așeza pă noi
Chiaburii și cei ciocoi.
Amu timpu' s-o schimbat,
Pă săraci o ridicat
Și nouă cinste ne-o dat.

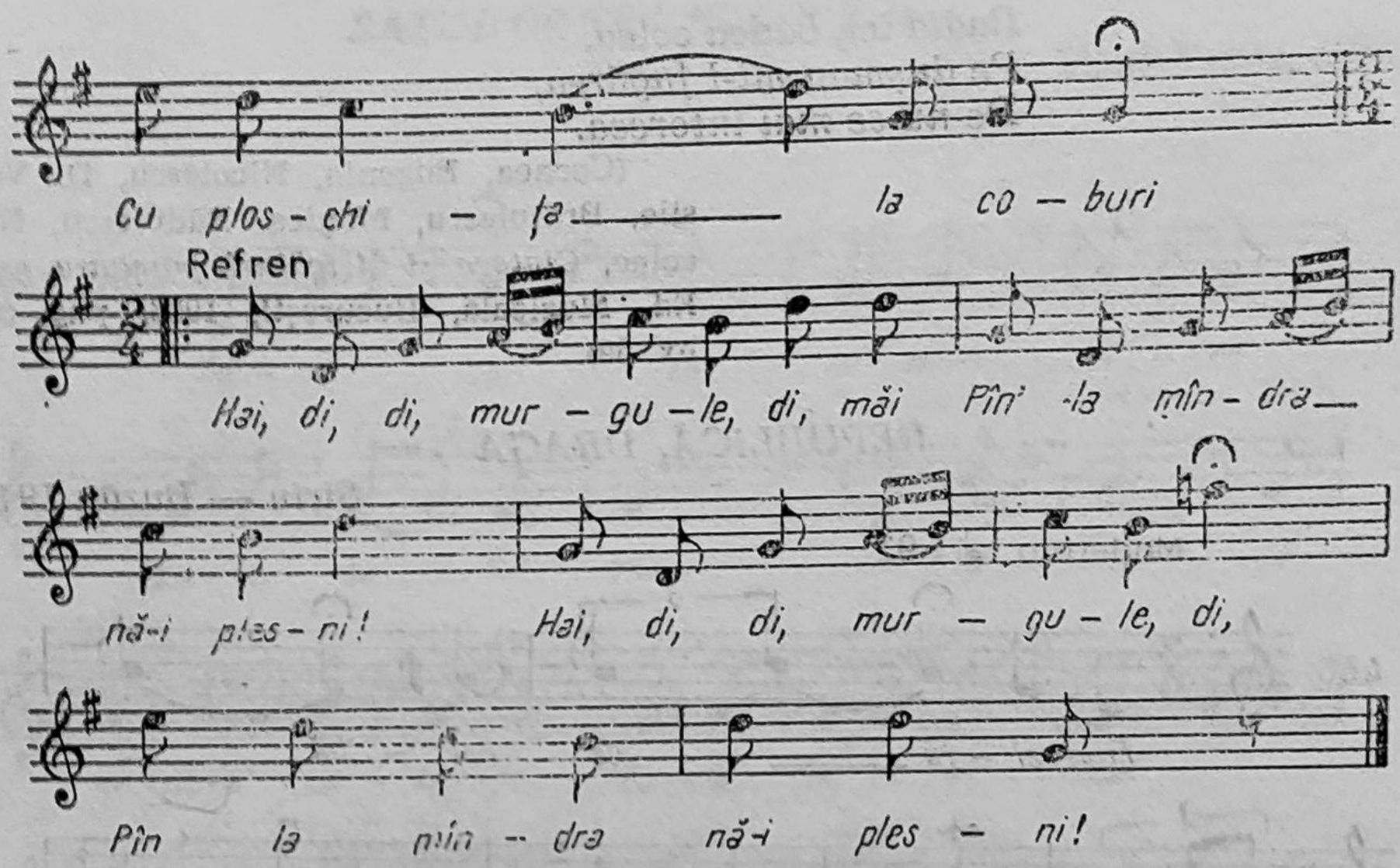
(Ciobanu, Gh. și Nicolescu, D. Vasile, *200 cîntece și doine*, Ed. Muzicală, București, 1962, pag. 183).

MURGULE, DE CÎND TE-AM LUAT

Dioști — Caracal



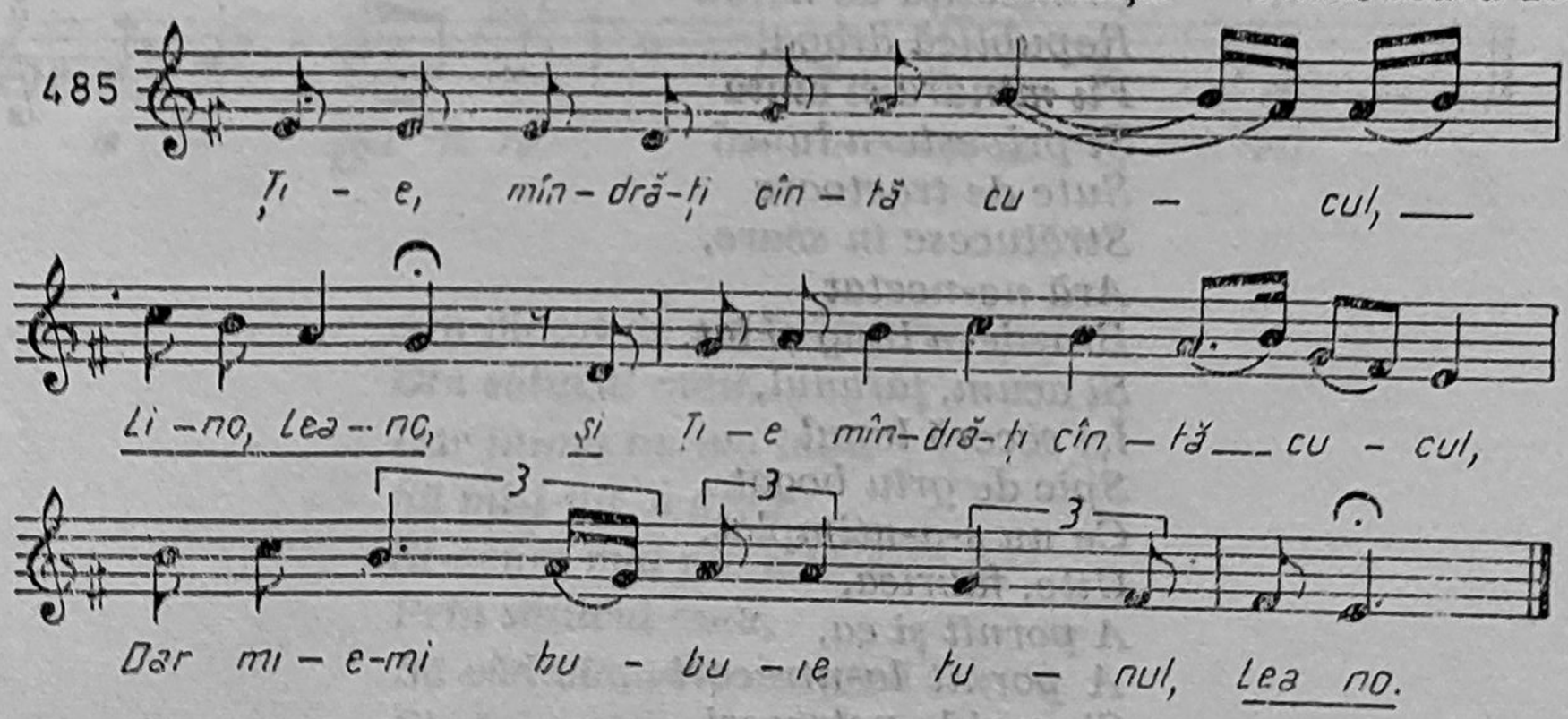
[1] Hireș = frumos.
[2] Batîr = chiar dacă, măcar.
[3] So-să = se duse, căzu



(Ciobanu, Gh. și Nicolescu, D. Vasile, *200 cîntece și doine*, Ed. Muzicală, București, 1962, pag. 98, ex. 83).

ȚIE, MÎNDRĂ-ȚI CÎNTĂ CUCUL

Risculița — Hunedoara 1946



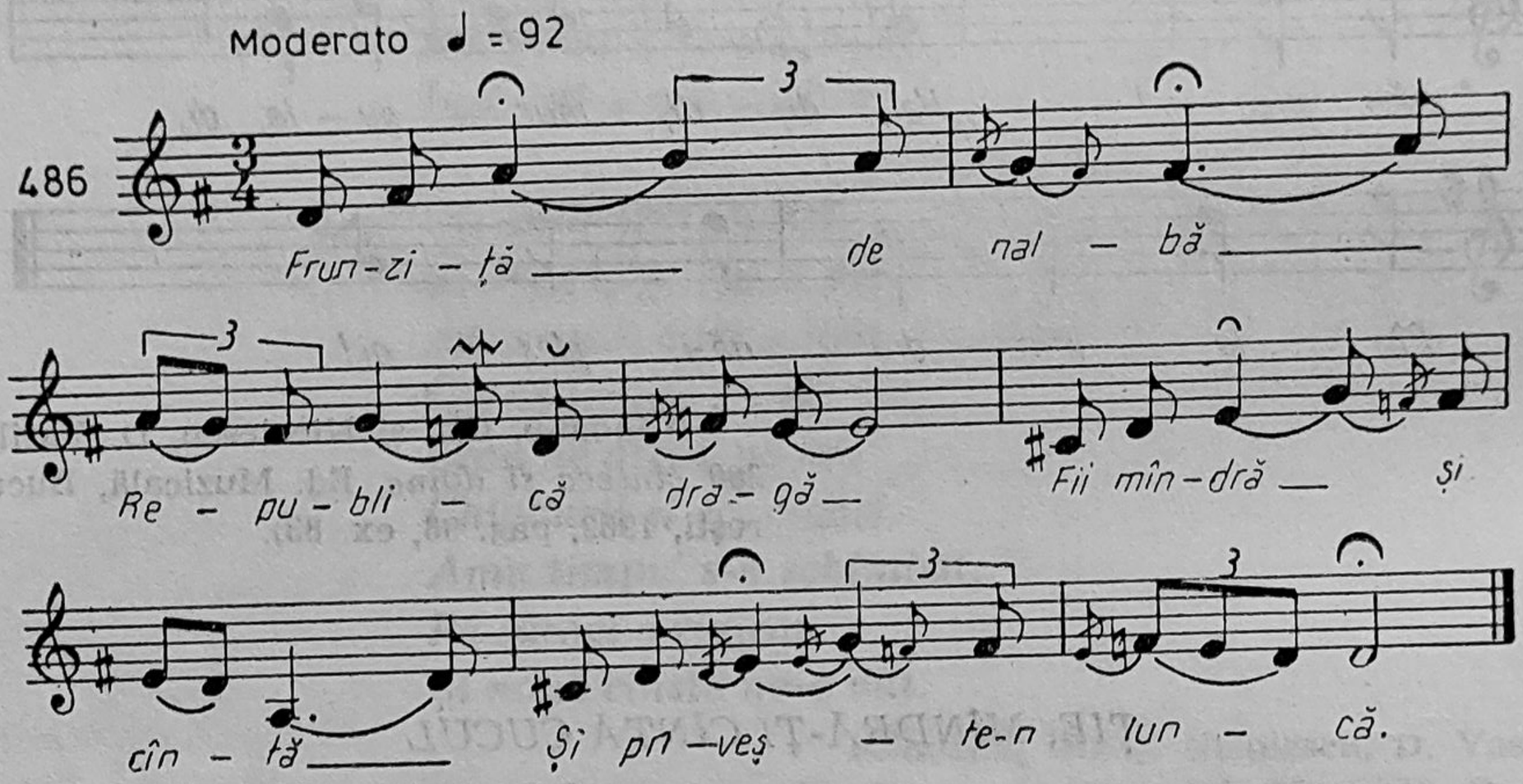
Ție, mîndră-ți cîntă cucul,
Dar mie-mi bubuie tunul ;
Ție-ți cîntă păsărele,
Mie puști și mitraliere ;
Foaie verde de-un bujor,
M-o făcut mama ficior ;
Lăsai satul, lăsai vatra
Să mă duc să lupt în Tatra ;
Tatra Mic, Tatra Mare,
Multe vîrfuri 'nalte are.

Badia ici, badea colea,
Pe dușman mi-l fugărea,
De nu se mai întorcea.

(Cornea, Eugenia, Nicolescu, D. Vasile, Brătulescu, Monica, Rădulescu, Nicolae, *Cîntece și strigături populare noi*, Ed. Muzicală, București, 1966, pag. 65, ex. 39).

REPUBLICĂ, DRAGĂ

Siriu — Buzău 1949

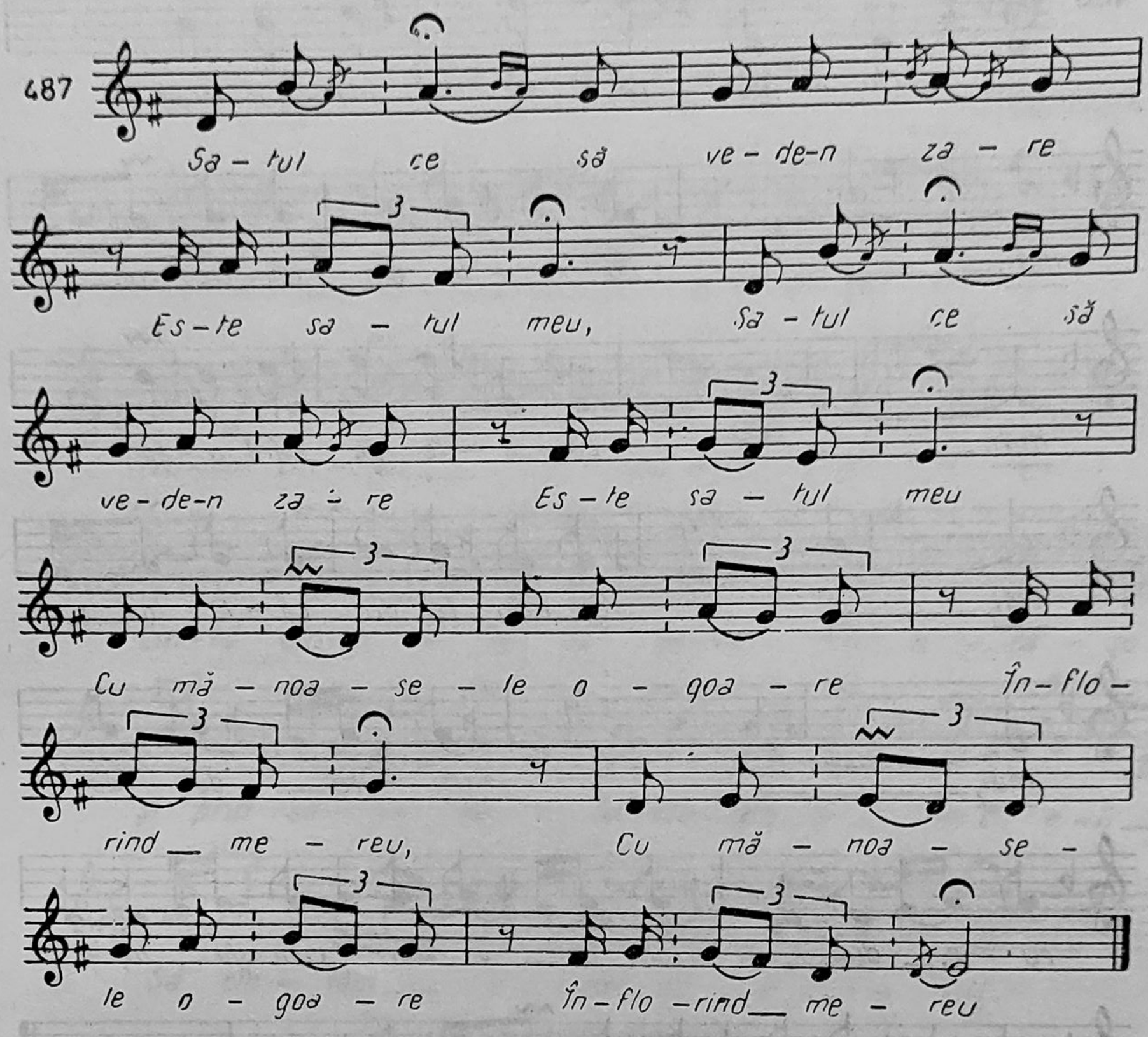


Frunzuliță de nalbă
Republică dragă.
Fii mîndră și cîntă
Și privește-n luncă
Sute de tractoare
Strălucesc în soare,
Ară ne-ncetat
Brazde-n lung și lat.
Și acum, țăranul,
Își seceră lanul
Spic de grîu bogat
Ce nu s-a-ntîmplat.
Uite, fabrica,
A pornit și ea,
A pornit la-ntreceri
Și-apoi la petreceri.
Cîntă țesătoarea,
Învîrtind urzitoarea,
Țesînd ne-ncetat
Pînza de bumbac
Și cu toți muncim
Spre bine pornim.

(Cernea, Eugenia, Nicolescu, D. Vasile, Brătulescu, Monica, Rădulescu, Nicolae, *Cîntece și strigături populare noi*, Ed. Muzicală, București, 1966, pag. 41, ex. 5).

SATUL CE SE VEDE-N ZARE

Vlad-Tepeș, Ilfov

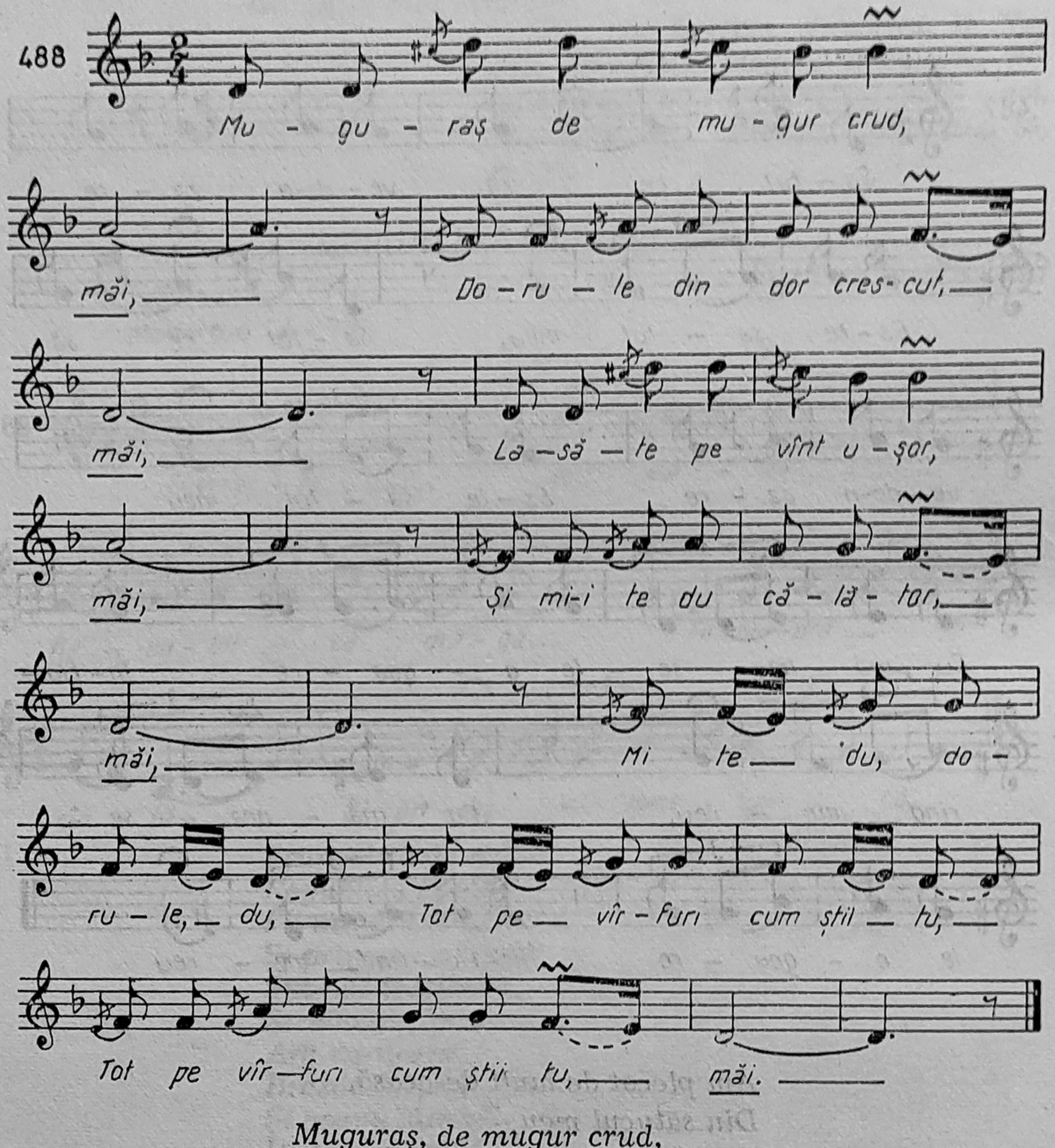


Am plecat de mult de-acasă,
Din sătucul meu,
Dar inima nu mă lasă,
Să mi-l uit, e greu.
Și-acum mai vin cîte-o dată
Prin sătucul meu,
Să văd viața-nbelșugată
Și să joc și eu
Cum jucam și altădată
Cu fîrtații mei.

(Cernea, Eugenia, *Din problemele de creație, circulație și valorificare a cîntecului popular de viață nouă*, Revista de Etnografie și Folclor, tom. 18, 1973, nr. 2, pag. 82).

MUGURAȘ, DE MUGUR CRUD

Stîlpeni — Argeș 1968



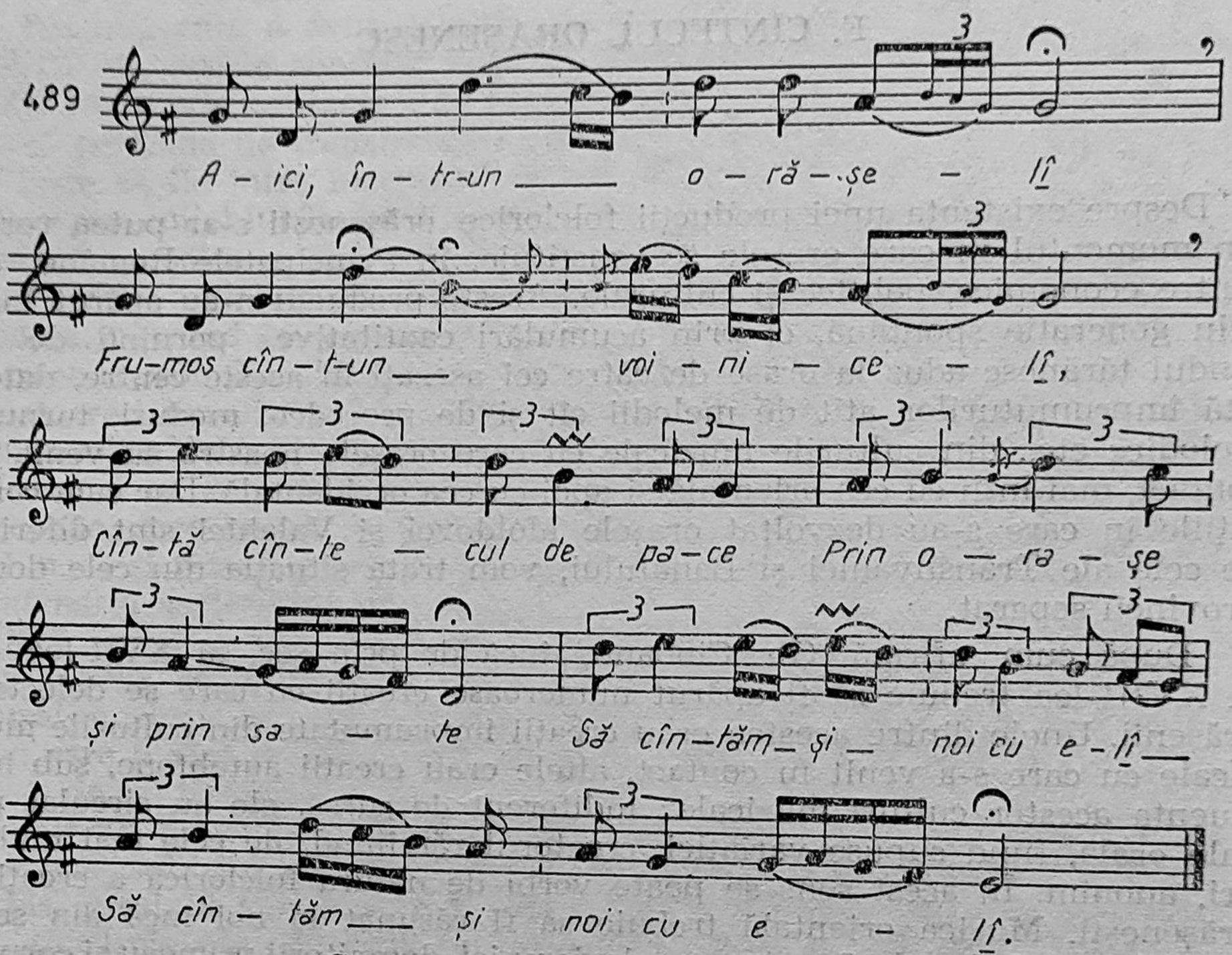
Muguraș, de mugur crud,
Dorule, din dor crescut,
Lasă-te pe vînt ușor
Și mi te du călător.
Mi te du, dorule, du,
Tot pe vîrfuri, cum știi tu.
Dorule, măi pui de dor,
De pe Argeș călător,
Poartă-n larg, din zbor în zbor,
Cîntul argeșenilor
Și du mulțumire lui,
Dragului, partidului,
El ne-aduse-n sate zori,
De frumos și trai ușor ;
Că ni-i pîinea mare-n casă,
Tinerețea sănătoasă ;

Că-nfrățirea ni-i deplină
Și cu cînturi de-astea plină !

(Grecu, Ion, *Folclor muzical din Argeș*, Ed. Muzicală, București, 1974, pag. 94).

AICI, ÎNTR-UN ORĂȘEL

București, 1966



Să cîntăm puțin mai tare,
S-audă peste hotare
Cîntecele populare,
De pace și dezarmare,
Să lucreze la tractoare.
Nu bombe distrugătoare.
Să lucrăm în fabrici noi.
Fără teamă de război.
C-am avut doi frățiori,
Erau gemeni amîndoi
I-am făcut mari dintr-odată
Și crescuți printre nevoi,
Fără mamă, fără tată,
Și mi i-a luat la-armată.
Au fost în plinul război,
I-a omorît pe-amîndoi.
Apoi eu cum am rămas ?
Cu lacrimi mari pe obraz.

(Cernea, Eugenia — Nicolescu, D. Vasile — Brătulescu, Monica — Rădulescu, Nicolae, *Cîntece și strigături populare noi*, Ed. Muzicală, București, 1966, pag. 133).

F. CÎNTECUL ORĂȘENESC

Despre existența unei producții folclorice orășenești s-ar putea vorbi din momentul în care orașele se constituie, în Principatele Române, ca centre economice, politice și culturale. Aceste producții n-au apărut însă prin generație spontană, ci prin acumulări cantitative; pornind de la fondul țărănesc adus la orașe de către cei așezați în aceste centre, datorită împrumuturilor atît de melodii cît și de procedee, moduri, turnuri melodice etc., din culturile muzicale cu care orașele noastre au venit în contact, mai întîi cu cea orientală și apoi cu cea occidentală. Dar cum condițiile în care s-au dezvoltat orașele Moldovei și Valahiei sînt diferite de cele ale Transilvaniei și Banatului, vom trata situația din cele două provincii separat.

După cum afirmă Gh. Ciobanu, încă de prin sec. al XVII-lea și al XVIII-lea trebuie să fi apărut numeroase creații cu care se delectau orășenii. Unele dintre acestea erau creații împrumutate din culturile muzicale cu care s-a venit în contact, altele erau creații autohtone, sub influența acestor culturi muzicale; indiferent de sursă, ele au circulat pe cale orală, fiind supuse variației, creatorul rămînînd, de cele mai multe ori, anonim. În acest sens se poate vorbi de natura folclorică a creației orășenești. Muzica orientală trebuie să fi răsunat la noi încă din sec. al XVI-lea, cînd, o dată cu însemnele domniei, domnitorii primeau și corpul de muzicanți, numit „meterhane", care cînta la diversele solemnități de la curte.

Această influență s-a întărit în timpul domniilor fanariote și s-a făcut simțită și în sec. al XIX-lea, mai ales în rîndul claselor dominante, dar și al orășenilor. N. Cartojan, referindu-se la această influență, scria: „într-o vreme cînd boierimea noastră îmbrăcată în ceacșiruri și anteree stătea turcește pe divanuri, sorbind din filigenele de cafea, cînd conversația o făcea mai mult grecește, uneori și în turcește, cînd cu atîtea obiceiuri orientale pătrunse la noi meterhaneaua turcească, care desfăta populația capitalelor, nu trebuie să ne surprindă faptul că erau la modă nu numai în saloanele boierești dar și în celelalte straturi bucureștene, cîntecele grecești și turcești. Ba, ca un semn caracteristic al societății românești orientalizate, găsim în manuscrisele din acea epocă un ciclu curios de cîntece bilingve, în care versuri grecești se înfrățesc cu cele românești. (N. Cartojan, *Contribuții la originele liricii românești în Principate*, Extras din Rev. filologică, an. I 1927, Cernăuți p. 195).

La sfîrșitul aceluiași secol, aflăm despre creații ale lui Ienăchiță Văcărescu, care au circulat și cu melodie. Printre creațiile orientale care au circulat la noi sînt și unele ale lui Dimitrie Cantemir; una dintre ele

a pătruns în lumea capitalei, putînd fi întîlnită inițial cu text grecesc (în manuscrise), apoi în colecția lui A. Pann, *Spitalul Amorului, (Vai ce ceas, ce zi, ce jale)*, dovadă a circulației sale în mediul orășenesc.

În ce privește contactul cu muzica occidentală, chiar dacă datele concrete sînt puține, a fost și el posibil destul de timpuriu, încă de prin sec. al XV-lea—XVI-lea, dacă nu direct, cel puțin prin Transilvania, al cărei contact cu occidentul a fost mai puternic și mai vechi ; de asemeni, prin Polonia, care a avut legături cu Moldova ; mai tîrziu, de prin sec. al XVIII-lea, aceste contacte s-au făcut și prin Rusia ; mai apoi, în sec. al XIX-lea, aceste contacte s-au făcut direct.

Însă perioada de transformări radicale în mentalitate și chiar în melodii pare să fie între începutul sec. al XIX-lea și perioada imediat următoare revoluției lui Tudor Vladimirescu. Din mărturiile călătorilor străini reiese că în saloane pătrunsese muzica occidentală, fapt relevat și de manuscrisele acelei epoci. Sînt la modă valsul, poloneza, cadrilul, ș.a. Totodată, pătrund în saloane și romanțe de tip occidental. Toate acestea vor trece repede din „lumea bună“ în mijlocul populației orășenești. Este revelatoare jalba adresată în 1825 de către mitropolitul Veniamin Costache, domnitorului Moldovei, că pînă și în săptămîna „sfîntului și marelui post, cîrciumarul ce se află în hanul stolnicului Voicul, ce este alăturea cu Mitropolia, face baluri în fiecare noapte cu muzică nemțească, cu dohă (tobă n.n.) și alte organe (instrumente n.n.) sunătoare“ (G. Breazul, *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, p. 12).

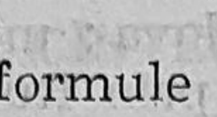
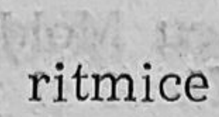
Deci, avînd la bază folclorul țărănesc, folclorul orășenesc, încetul cu încetul, prin schimbarea modului de viață al oamenilor și influențele cultural-muzicale cu care oamenii veneau în contact, capătă anumite trăsături care îi sînt proprii, avînd imagini poetice și o melodică ce îl deosebește de cel țărănesc.

Dintr-un punct de vedere, creația orășenească este mai săracă decît cea țărănească, din care aceasta reține mai ales cîntecul liric și dansul ; în plus, prezintă genuri care îi sînt proprii : romanța, cîntecul muncitoresc, șlagărele etc. Bineînțeles, ne referim doar la creațiile apărute la oraș, căci în acest mediu răsună în permanență și muzică țărănească, în toată bogăția și varietatea ei, adusă de noii veniți la oraș. Din documentele de care dispunem, se poate trage concluzia că în folclorul orășenesc putem întîlni creații care — din punct de vedere muzical — pot fi grupate în următoarele categorii : a) creații de împrumut, sau de influență orientală ; b) creații de împrumut sau de influență occidentală ; c) creații urbane românești.

a) **Creații de împrumut sau de influență orientală.** În cadrul primei categorii de creații, includem o serie de cîntece care au circulat intens spre sfîrșitul sec. al XVIII-lea și ceva mai mult de jumătatea sec al XIX-lea și pe care le găsim consemnate în colecția lui Anton Pann și în unele manuscrise. Asemenea melodii, împrumutate sau create în stil oriental de către lăutari sau cunoscători ai muzicii psaltice și orientale, au circulat pe texte ale poeților I. Văcărescu, Costachi Conachi, I. Cantacuzino, fiind vehiculate de către lăutari și bucurîndu-se de succes în sînul masei orășenești. Este perioada așa-numitelor „cîntece de lume“, caracterizate din punct de vedere literar prin conținutul lor erotic, cu continue tînguiri și referiri la zeitățile dragostei. Ovidiu Papadima, într-un studiu referitor la cîntecele de lume, scrie că această specie literară a existat și în restul Europei, începînd încă din Renaștere, continuînd pînă spre sfîrșitul sec. al XVIII-lea ; fenomenul nu s-a limitat deci numai la țara noastră.

Din punct de vedere muzical, „cîntecele de lume“ se caracterizează prin stilul oriental, mai ales prin modurile cromatice de tip oriental, prin unele turnuri melodice specifice. În colecția lui Anton Pann, *Cîntece de lume,* găsim suficiente asemenea exemple, unele dintre ele putînd fi întîlnite și în colecțiile publicate de Vulpian (ex. 490).

Asemănarea cu makamurile orientale nu se reduc numai la scări, ci și în privința ornamentației, prezenței unor formule specifice, ca : frec-

venta trioletului sau formule ritmice de tip dactilic 489a  ; 

Forma muzicală este amplă, neîntîlnită în creațiile țărănești.

Aceste cîntece au circulat pe cale orală și prin manuscrise, pînă prin anul 1880, dar nu au dispărut complet, ele putînd fi întîlnite și azi în categoria de cîntece, numită impropriu, „țigănești“.

b) **Creații de influență occidentală sau de împrumut.** Această influență, deși mai tîrzie, începe să se facă simțită pe la începutul sec. al XIX-lea. Inițial mai slabă, începe să predomine în a doua jumătate a secolului. Cam după 1860, încep să circule tot mai multe piese, a căror structură occidentală este perfect clară (ex. 491).

Apar melodii cu turnuri melodice specifice (prezența sensibiliei, game, arpegii, exerciții tehnice pentru digitație, pe care le întîlnim în unele melodii de joc ; de asemeni, au pătruns în practică o serie de instrumente de fabrică, a căror posibilități tehnice se fac simțite în melodiile de joc ; de asemeni, ca urmare a cupletelor de revistă, a pătruns la oraș forma *cuplet-refren.*

Din punct de vedere ritmic, cele mai multe creații apărute în această perioadă au caracter de dans, putînd fi executate atît cu text cît și fără, aproape toate fiind în ritm ternar. Alexandru Berdescu, încă din 1860, remarca : „toate melodiile ce se compun prin orașe... fără excepție, au măsura de $\frac{6}{8}$ ... moda ritmului ternar este înlocuită treptat de către ritmul binar ; la aceasta contribuie numeroasele hore și sîrbe cu text, al căror număr va crește după 1880, avînd „titluri care mai de care mai bizare, ca : a vagabonzilor, a paraponisiților, a conservatorilor, a librarilor, a sacagiilor etc. (ex. 492). Pe de altă parte, pe lîngă aceste melodii de joc, avînd texte satirice, se dezvolta genul „cuplet de revistă“, ale căror melodii erau create în stil popular. Aceste ultime două categorii au pătruns, între cele două războaie mondiale, în cîntecul țărănesc. Însă trecerea de la melodii în stil oriental la cele de tip occidental nu s-a făcut brusc. Exista în folclorul orășenesc o serie întreagă de creații hibride, în care cele două influențe se interpătrund (ex. 493).

Creații urbane românești, înrudite ca versificație cît și în ce privește elementele muzicale cu creația populară. Este de presupus că asemenea creații au existat dintotdeauna, de cînd se poate vorbi de producții urbane. Dintre acestea, citățm : *Amărîtă turturea,* al cărei subiect, inspirat, din „Fisiologul“, poate fi întîlnit în toate literaturile romanice, dar care se întîlnește și în creația lui Ienăchiță Văcărescu în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea ; *Cînd eram mai tinerea,* cîntec a cărui circulație de la sfîrșitul sec. al XVIII-lea pînă în zilele noastre a fost demonstrată (ex. 494) ; *Cînd toca la Radu Vodă,* cunoscut și din repertoriul Mariei Tănase ; *Mititica,* cîntec pe care violoncelistul Romberg și-a alcătuit variațiunile ; *Mugur, mugurel,* cunoscut tuturor.

Toate aceste creaţii, ca majoritatea cîntecelor urbane de mai tîrziu, au comun cu folclorul românesc versul, cu aceeaşi structură şi asemănare structurală a melodiei şi a ritmului, acelaşi sistem modal şi de cadenţe, aceeaşi manieră de ornamentare.

Multe melodii orăşeneşti au circulat atît la Bucureşti cît şi la Iaşi şi Botoşani, după cum o dovedesc tipăriturile şi manuscrisele.

Banatul, Transilvania şi partea de nord a Moldovei, aflîndu-se mult timp sub stăpînire austro-ungară, s-au dezvoltat altfel. Aici s-a manifestat mai puternic influenţa occidentală, ca şi creaţia orăşenească maghiară ; se constată totuşi, în foarte multe melodii, utilizarea cromatismelor de tip oriental, care se datoresc contactului cu populaţia română din Moldova şi Muntenia. Dăm exemplu un cîntec care s-a bucurat de circulaţie în toate provinciile locuite de români, mai ales în lumea intelectuală (ex. 495). Unele creaţii orăşeneşti folosesc mutaţia la cvinta superioară, procedeu mai des întîlnit în creaţia maghiară, dar şi cromatisme de tip oriental. Alteori întîlnim creaţii care au circulat şi la alte popoare ale Imperiului Austro-Ungar. (De pildă *Bradului la munte-i place şi la tei*“ — citat de Bartok drept comun maghiarilor şi românilor, dar care circula şi la sîrbi).

Bucovina prezintă un caracter aparte, amestecul de popular oriental şi occidental fiind mai puternic, căci, pînă la anexarea acestei regiuni de către Austria, aici a răsunat destulă muzică orientală, care a format un gust ce nu s-a lăsat înlocuit uşor. Astăzi pot fi culese din Bucovina unele hore, de factură lăutărească, create, integral sau parţial, în moduri cromatice de tip oriental.

Muzica instrumentală orăşenească, ilustrată prin melodii de joc, majoritatea create de lăutari dar şi de diferiţi compozitori, subliniind că oraşul ne-a dat aşa-numitele hore „de ascultare“ sau „de concert“, care sînt, de fapt, de tradiţie mai veche (melodiile de ascultare) fiind menţionate de Nicolae Filimon, în *Ciocoii vechi şi noi,* se fixează ca gen abia către sfîrşitul sec. al XIX-lea şi începutul secolului nostru. În aceste melodii, bazate pe arpegii, pasaje, secvenţe, virtuozitatea ocupă un loc important. Din această categorie amintim *Ciocîrlia* şi *Hora stacatto.*

Comparativ cu creaţia ţărănească, *caracteristicile cîntecului orăşenesc* sînt :

1. Versurile sînt tot octosilabice, ca şi în cîntecul ţărănesc, dar întîlnim şi versuri eterometrice, fapt neîntîlnit în creaţia ţărănească. Aceasta atrage după sine şi alte proporţii în forma arhitectonică, în structura şi ritmul melodiei.
2. Modurile cromatice de tip oriental sînt mult mai frecvente decît în creaţiile ţărăneşti.
3. Creaţia orăşenească este supusă unor transformări mai rapide, datorită schimbărilor repezi, a diferitelor influenţe care generează „mode“.
4. Realizarea poetică a textelor orăşeneşti, cel mai adesea sub nivelul celei muzicale, iar lexicul şi imaginile poetice definesc clar originea acestora.
5. Se adoptă şi melodii populare, îndeosebi melodii de joc, cărora li se creează texte.

Fiind o realitate indiscutabilă și făcînd parte integrantă din cultura muzicală, creațiile orășenești merită întreaga atenție, avînd rol documentar în cunoașterea evoluției muzicii culte a sec. al XIX-lea, și a evoluției folclorului țărănesc, care a asimilat, în timp, elemente ale creațiilor orășenești.

Cîntecul muncitoresc. O categorie aparte a creației orășenești o constituie folclorul muncitoresc, care reflectă năzuințele muncitorești, lupta pentru desființarea exploatării și pentru un trai mai bun. În ansamblul său, cîntecul muncitoresc reprezintă un strat mai nou, datorită faptului că și clasa muncitoare s-a dezvoltat mai tîrziu. Între această categorie de creație și cele orășenești sau țărănești există o legătură. Cîntecul muncitoresc a luat naștere spre sfîrșitul sec. al XIX-lea, ca urmare a formării clasei muncitoare, ca o nouă clasă socială, în condițiile dezvoltării capitalismului. O mare parte dintre muncitori proveneau însă de la sate; cîntecele pe care le-au creat și care oglindeau condițiile de muncă și de viață, își aveau rădăcinile în folclorul țărănesc, în creațiile cu tematică socială a acestuia (cîntece, balade și doine haiducești, de revoltă etc.). Pe măsura dezvoltării conștiinței noii clase sociale, s-a dezvoltat și cîntecul muncitoresc, parcurgînd diferite etape.

1. *Etapa prerevoluționară,* caracterizată din punct de vedere al conținutului prin caracterul contestatar, mai apoi protestatar al textelor. Din punct de vedere muzical, aceasta se caracterizează prin legătura strînsă cu creația populară tradițională, dar și cu creațiile orășenești, mai ales cu cupletele de revistă. În toată această perioadă, protestele se ridică mai ales împotriva exploatării masei țărănești și mai puțin împotriva exploatării proletariatului. Începutul acestei etape poate fi considerat anul 1821, cînd masele populare de țărani și orășeni s-au răsculat împotriva asupritorilor interni și externi. În aceste împrejurări a apărut *Mugur, mugurel,* cîntec care s-a bucurat și se bucură de largă circulație (ex. 496), tocmai în perioadele de ascuțită contradicție socială, ceea ce dovedește rolul agitatoric al acestuia. Creație a episcopului Ilarion al Argeșului, cu textul *„Bate-i doamne pe ciocoi / Cum ne bat și ei pe noi /,* cîntecul *Mugur, mugurel,* a vehiculat și alte texte, paralel cu cel protestatar. Exemplul pe care l-am dat a fost publicat de Vulpian, acum peste mai bine de 60 de ani.

În anul 1864 a avut loc desființarea iobăgiei și împroprietărirea țăranilor care, după modul în care a fost făcută, a dus în scurt timp la pauperizarea lor. Aceasta va duce și la dezvoltarea proletariatului, mulți țărani fiind nevoiți să plece la oraș pentru a-și cîștiga existența. Muncitorimea de la orașe, ca și intelectualitatea legată de popor, au protestat împotriva acestei stări de lucruri, care a și dus la izbucnirea — începînd din anul 1888 — a unor răscoale țărănești. În această perioadă apar o serie de cîntece cu caracter protestatar (ex. 497). Melodia este populară, de largă circulație, iar textul este al unui cuplet; s-a bucurat de popularitate, pătrunzînd peste tot în țară.

O altă etapă în dezvoltarea cîntecului muncitoresc, începe o dată cu închegarea organizatorică a cercurilor muncitorești, culminînd cu anul 1893, cînd ia ființă P.S.D.M.R. Pe măsura organizării și creșterii combativității clasei muncitoare, cîntecul muncitoresc capătă rosturi mai precise,

fiind nelipsit de la întrunirile oamenilor muncii. În anul 1893 apare colecția *Glasul desmoșteniților*, în care apare și „*Marsilieza proletariatului român*“ (ex. 498).

Din acest moment, se poate afirma că, mai ales din punct de vedere muzical dar și al conținutului, cîntecul muncitoresc se dezvoltă pe două planuri paralele :

a. *Direcția predominant agitatorică*, în care, în primul rînd, se valorifică și se duc mai departe tradițiile cîntecelor țărănești cu conținut social și protestatar. Pentru prima direcție de dezvoltare menționăm cîntecul *Tot mi-ai zis, maică, să-ți scriu*, în care ni se dezvăluie condițiile grele de viață a celor veniți la oraș în căutare de lucru (ex. 499).

b. *Direcția revoluționară*, în care se împletesc creații individuale, uneori colective, cu cîntece revoluționare de circulație internațională ca *Internaționala*, *Gornistul* (după o melodie franceză). Pe cea de a doua direcție de dezvoltare, dăm ca exemplu cîntecul *Hora muncitorilor*, care este o creație a lui Al. Flechtenmacher, în stil popular (ex. 500).

Legătura puternică dintre aceste două categorii o formează, în primul rînd, conținutul, apoi funcția pe care o îndeplinesc.

Dintre cîntecele care au circulat mai mult, citățm : *Doina Hașului* (ex. 501), pe o melodie întîlnită la maghiari și sîrbi, dar care mai circulă în Transilvania, Banat, Moldova ; *La treisprezece decembrie* (ex. 502) — melodie asemănătoare romanței, care a constituit un „veritabil marș funebru, cu înțeles înalt“ (M. Ștefănescu, *Cîntecul revoluționar*... — p. 223).

Din punct de vedere muzical, există, bineînțeles, deosebiri între creațiile muncitorești revoluționare legate de cîntecul popular și cele de circulație internațională, dar atît unele cît și altele sînt, în mod egal, bunuri ale masei de oameni ai muncii și la fel de iubite de aceștia. Cîntecul muncitoresc face parte din repertoriul muzical al oamenilor muncii, avîndu-și rădăcinile în tradiția de cîntece protestatare țărănești. Cîntecele revoluționare, de origine profesionistă sau împrumutate, au contribuit și ele la îmbogățirea și dezvoltarea folclorului.

Bibliografie

1. N. Cartojan, *Contribuții la originile liricii românești în principate*, Extras din Rev. filologică, an. I, 1927, Cernăuți.
2. N. Iorga, *Două poezii necunoscute ale lui Ienăchiță Văcărescu, Omagiu lui I. Bianu*, București, 1927, p. 228.
3. Gh. Ciobanu, *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann*, Revista filologică 2, (1957), nr. 3, p. 81—96.
4. O. L. Cosma, *Hronicul muzicii Românești I.*
5. G. Breazul, *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, Uniunea Compozitorilor din R.P.R., București, 1957.
6. Gh. Ciobanu, *Folclorul orășenesc*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, Ed. Muzicală, București, 1974, p. 105—136.

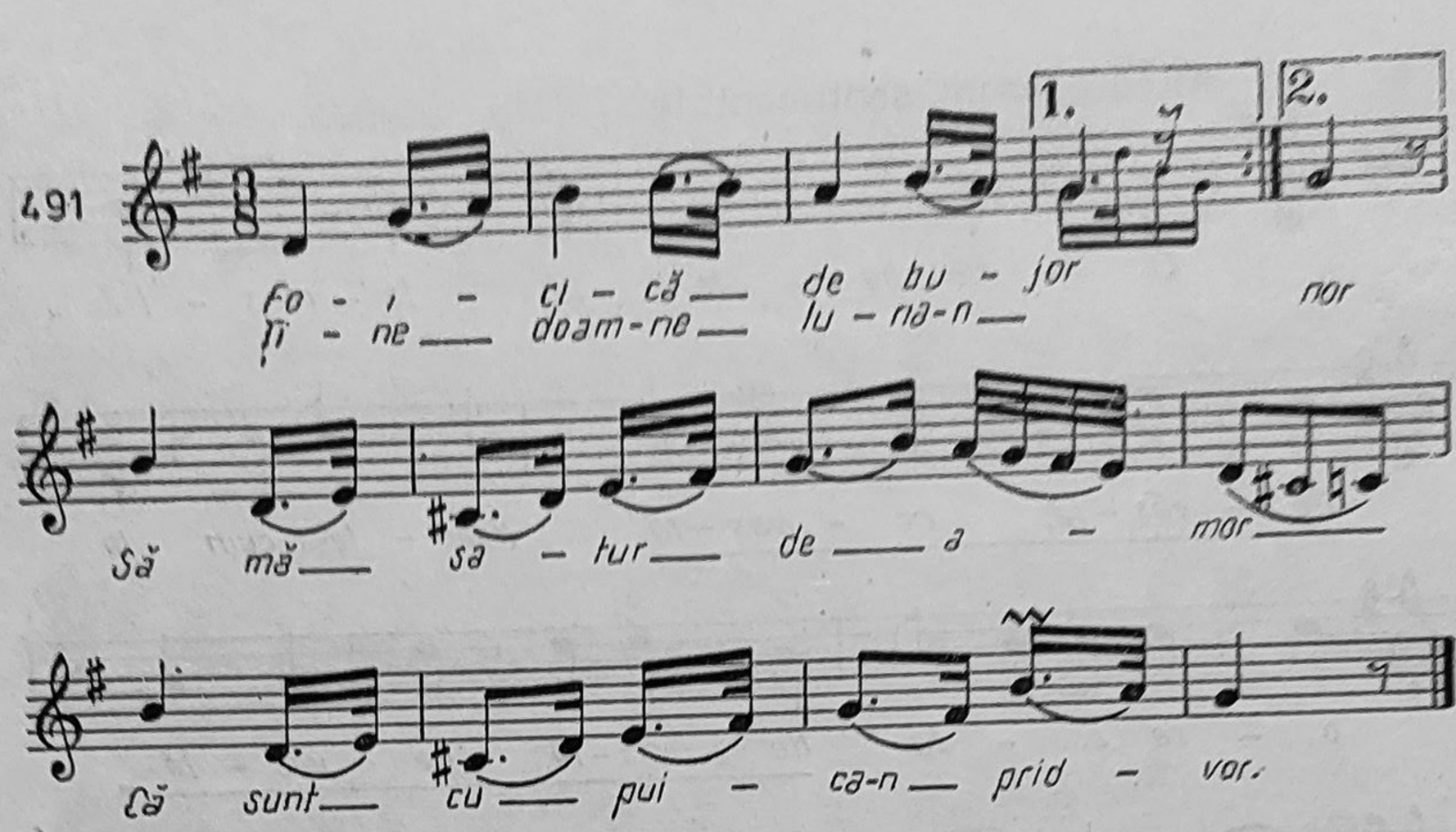
7. Idem, *Modurile cromatice în muzica populară românească*, Studii, I, op. cit., p. 83—104.
8. Idem, *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în Colecţia lui A. Pann* în Studii..., op. cit., p. 154—170.
9. Idem, *Mugur, mugurel* în Studii..., op. cit., p. 137—145.
10. O. Papadima, *A. Pann, Cîntecele de lume şi folclorul Bucureştiului*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1963.
11. Gh. Ciobanu, *Un cîntec din colecţia lui Anton Pann*, în Studii..., I, op. cit., p. 146—153.
12. E. Dolinescu, *Un Maramureş muzical inedit de la anul 1871*, Studii de muzicologie, vol. XI, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1976.
13. B. Bartók, *Însemnări asupra cîntecului popular*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1956.
14. G. Breazul, *Patrium Carmen*, Melos, Scrisul românesc, Craiova, f.a., p. 440.
15. Mircea M. Ştefănescu, *Cîntecul revoluţionar şi patriotic românesc*, Ed. Muzicală, Bucureşti 1974.
16. A. Vicol, *Pe marginea cîtorva variante ale melodiei „Doina Haşului"*, (Doftana), R.E.F. 1961, nr. 1—2, p. 81—96.
17. E. Comişel, *Folclor muzical*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967.

FOLCLOR ORĂŞENESC

490

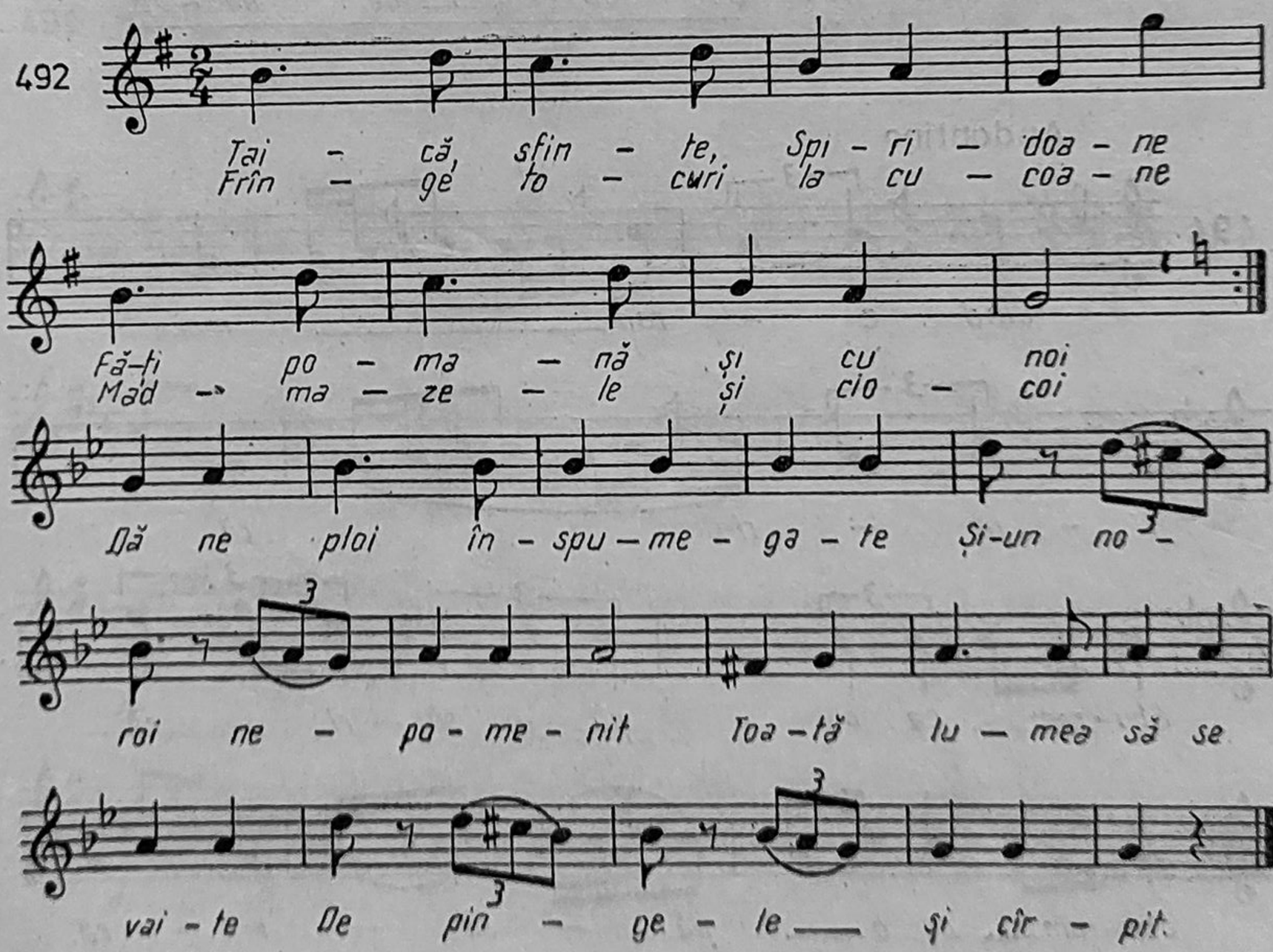
Hu mă pe — dep-si stă-
pî — nă Şi-mi spu-
ne de mă iu-
beşti Şi da-că la
a mea du-re — re
Vrei să te mi — los — ti-veşti.

491



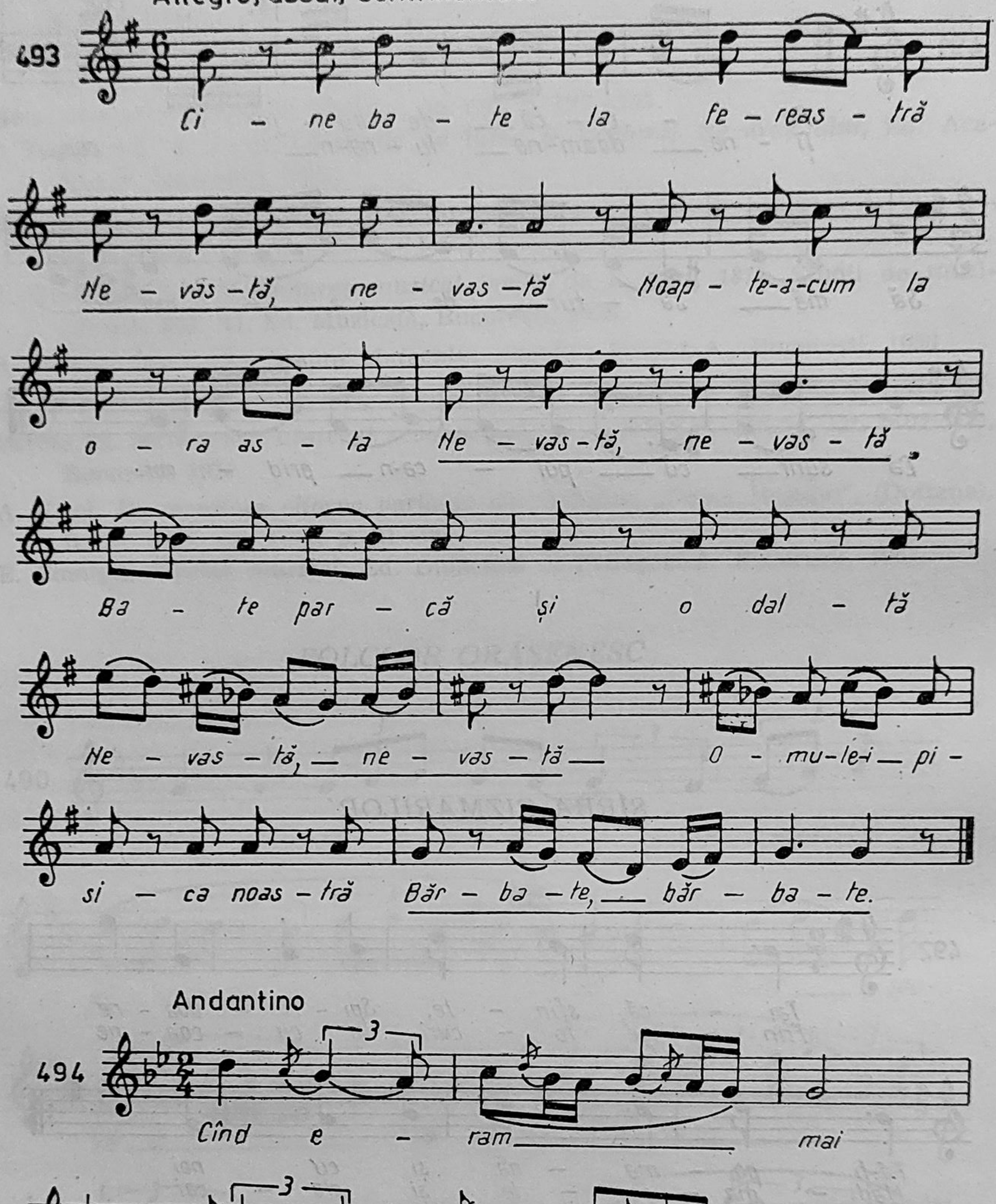
SÎRBA CIZMARILOR

492



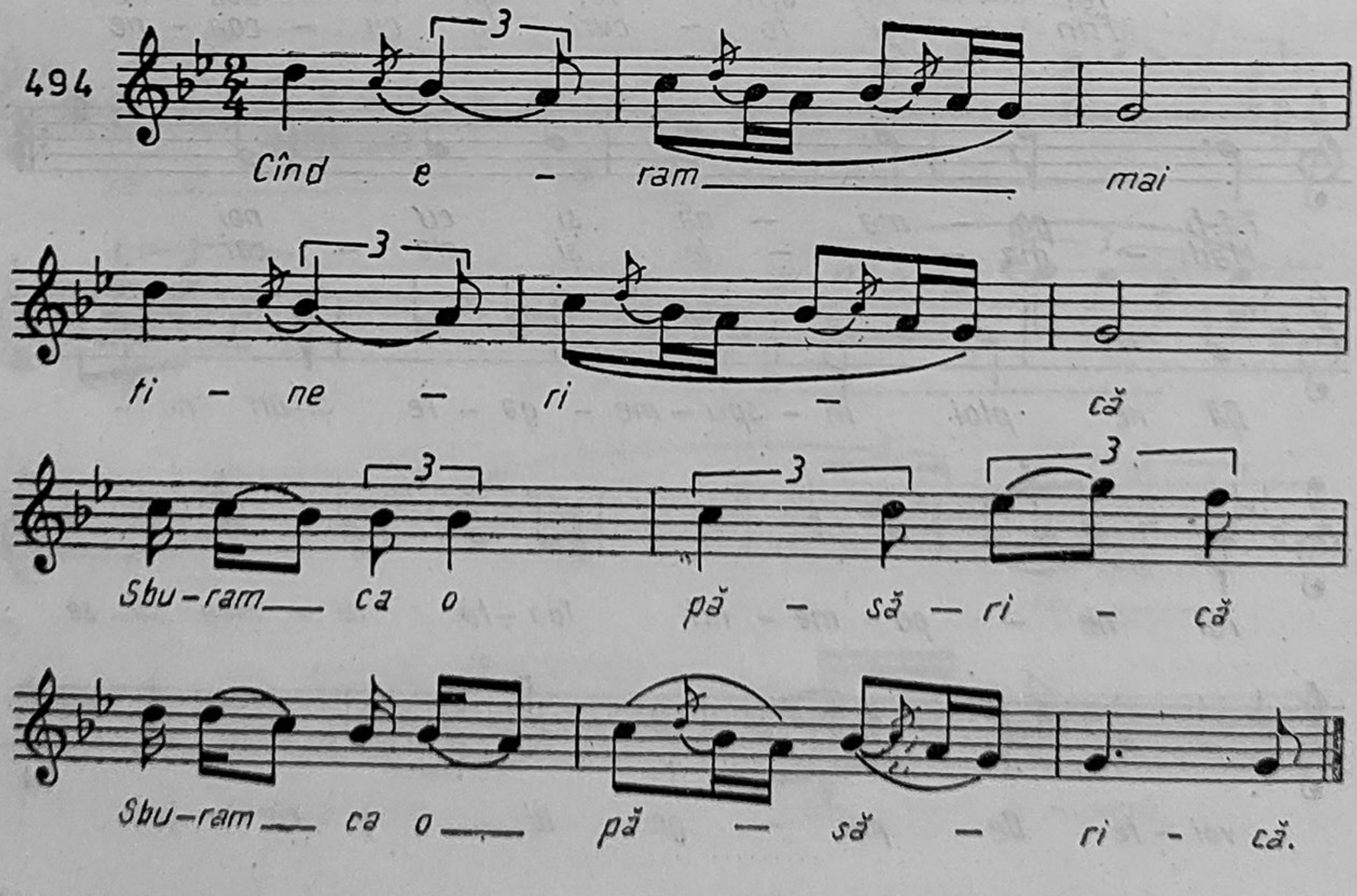
Allegro, assai, sentimentale

493



Andantino

494



495

Fe - ti - to din a - cel sat
Ce ți-am ce - rut lu mi-ai dat

Ți-am ce - rut fa - guri de mie - re
Tu mi-ai dat bu - ze - le te - le

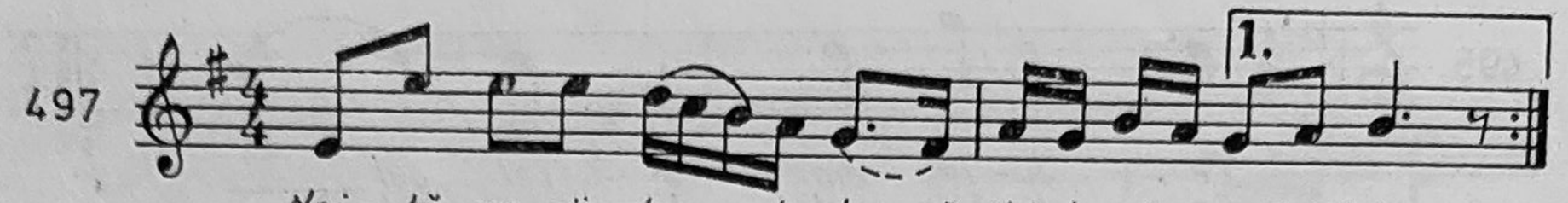
Ți-am ce - rut fa - guri de mie -
Tu mi-ai dat bu - ze - le te - le

Allegro con brio

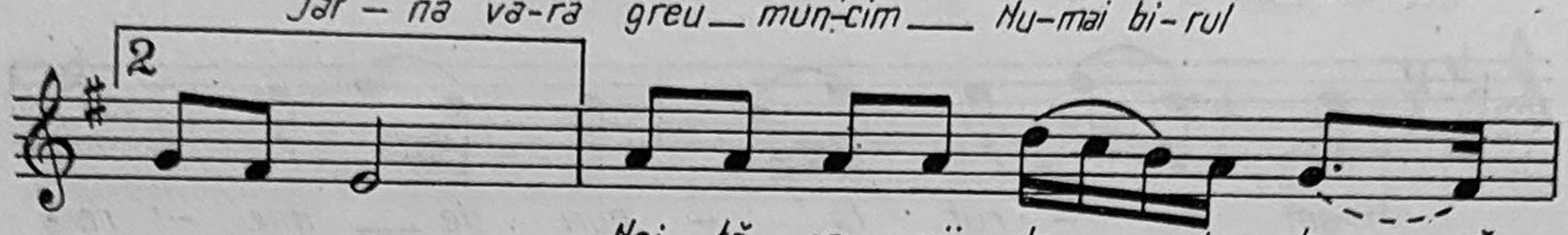
496

Ba - te Doam-ne pe cio - coi,
Mu - gur, mu - gu - re-lu, Cum ne bat și
ei pe noi, Mu - gur, mu - gu -
re - lu, Cum ne bat și
ei pe noi, Mu - gur, mu - gu - rel

497

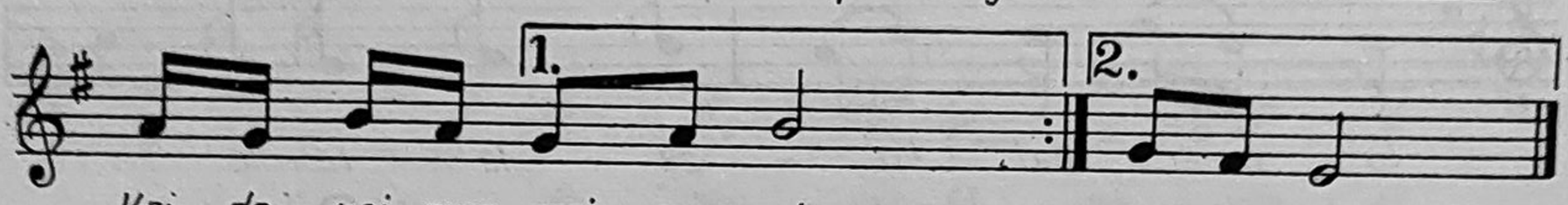


Noi fă - ra-nii de___ la ța - ră Vai de noi cum mai tră-im
Iar - na va-ra greu___ mun-cim___ Nu-mai bi-rul



să-l plă - tim

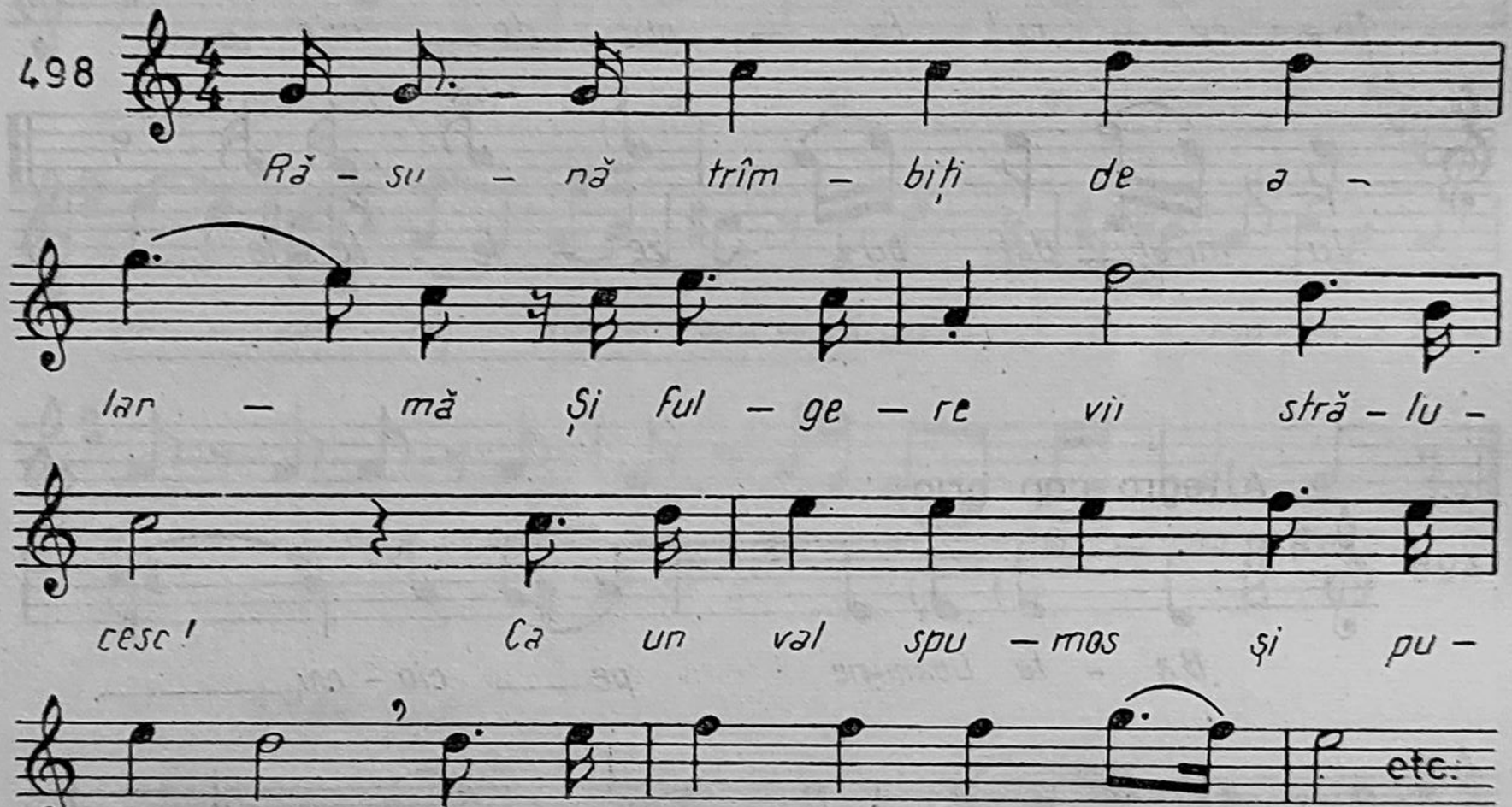
Noi fă - ra - nii de___ la ța - ră
Zi - ua noap-tea greu___ mun-cim___



Vai de noi cum mai mun - cim
Nu - mai bi - rul

să-l plă-tim.

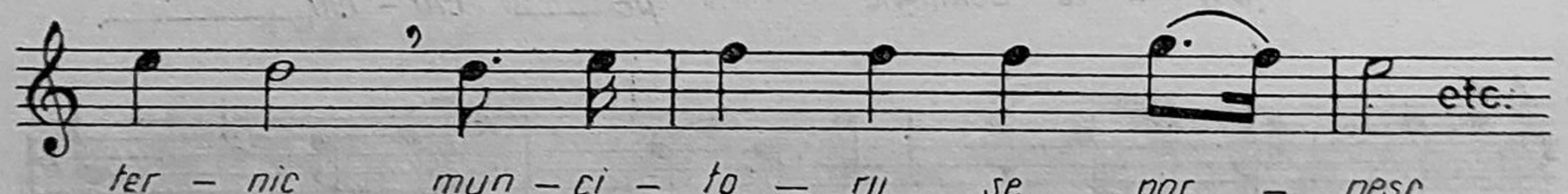
498



Ră - su - nă trîm - biți de a -

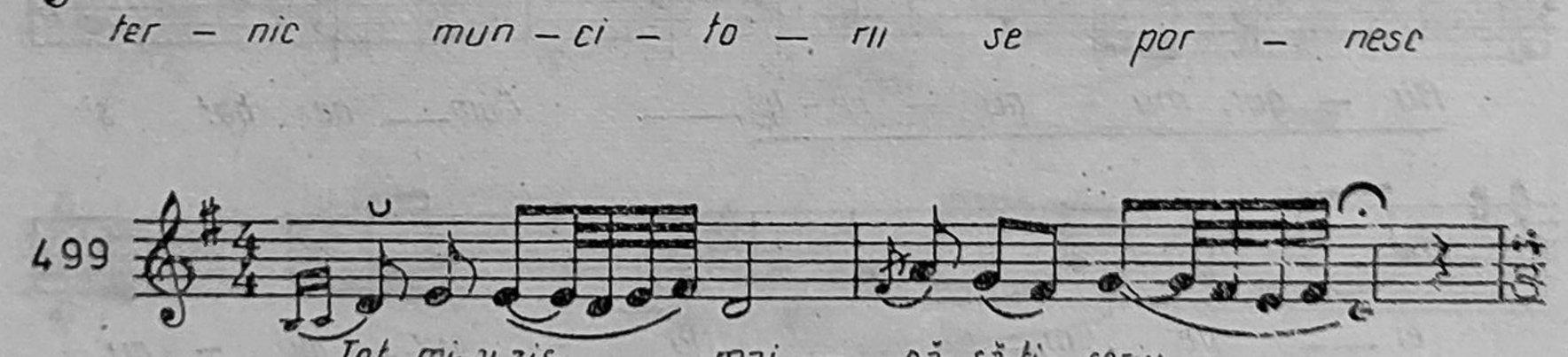
lar - mă și ful - ge - re vii stră - lu -

cesc! Ca un val spu - mos și pu -

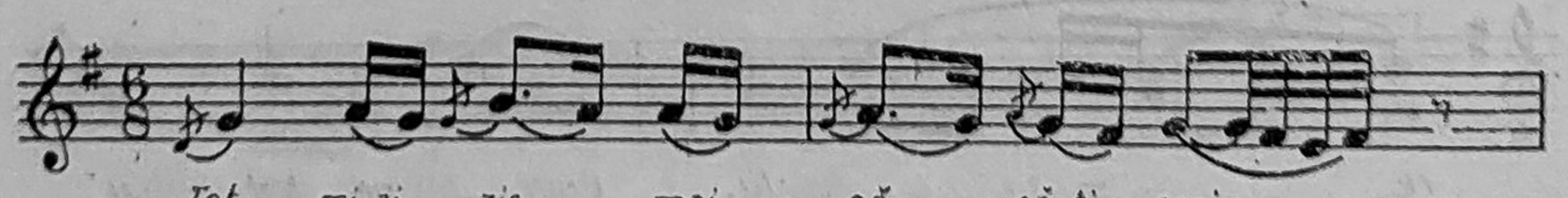


ter - nic mun - ci - to - rii se por - nesc

499



Tot mi-ai zis___ mai - că să-ți_ scriu___



Tot mi-ai_ zis___ mai - că___ să-ți_ scriu___

Da - că_ io-n___ Bu - cu - rești viu.__

500

Frun - ză ver - de de —— ci — coa - re,
Tra - geți ho - ra mun - ci — toa - re,

Tra - geți ho - ra ma - re,
Că e săr - bă - toa - re.

Sus o - pin - ca ță - ră - neas - că, Sal - tă,
Stea - gul ro - șu fîl - fî - ias - că, Pia - ră

1. ciz - ma ne-n - ce - tat,
trîn - da -

2. vul bo - gat.

DOINA HAȘULUI

501

Rubato

Frun - ză ver - de-a fost o - da - tă

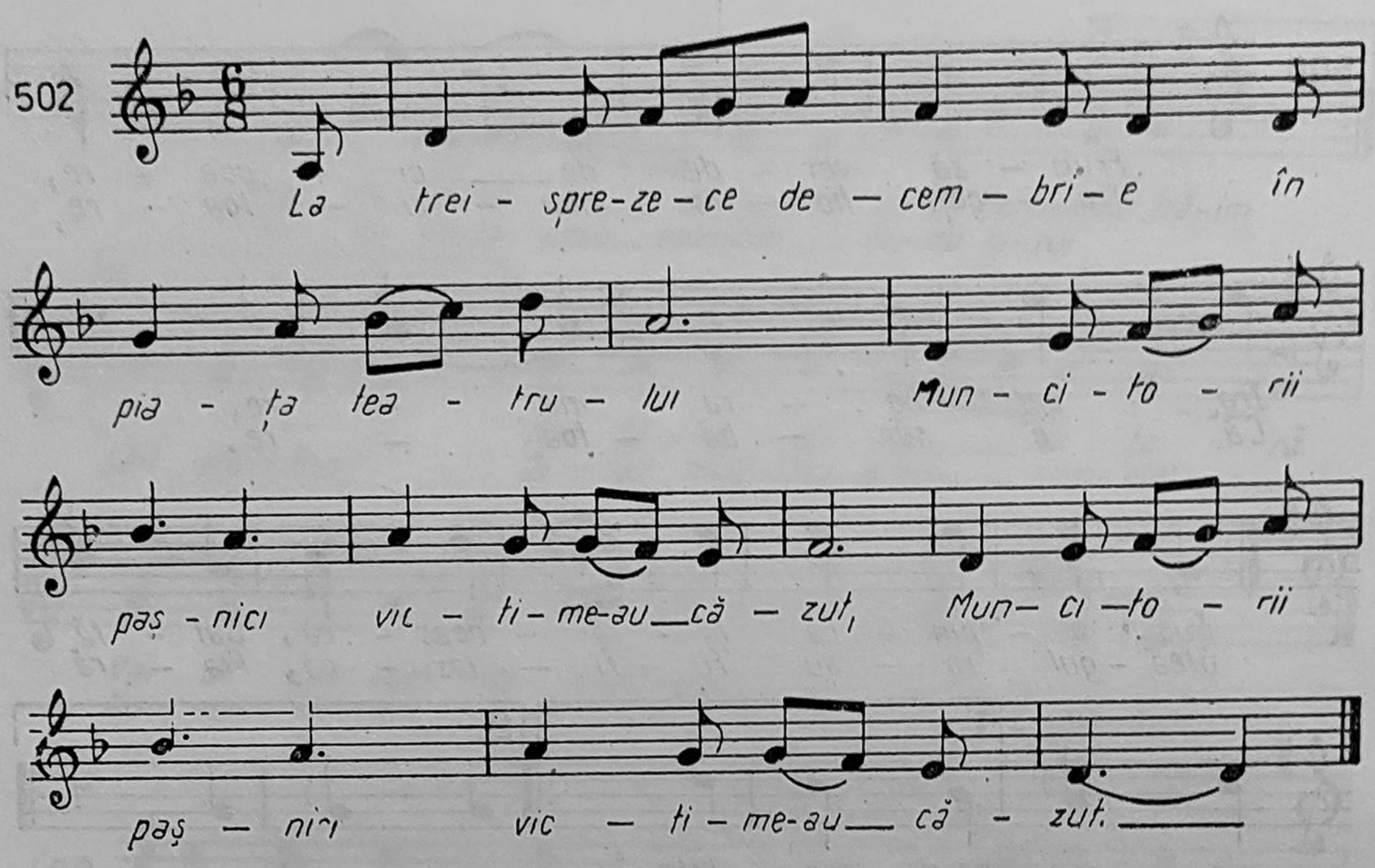
Măi, ro - mâ - ne, măi, Ru - gi - ni - tă - a - cum e toa - tă,

Măi, ro - mâ - ne, măi. La Dof - ta - na, sus la Haș,—

Măi, ro - mâ - ne măi, Stau în - chiși mulți

puș - că - riași,— Măi, ro - mâ - ne măi.

502


La trei - spre-ze-ce de — cem — bri-e în
pia - ța tea - tru - lui Mun - ci - to - rii
pași - nici vic - ti - me-au__că - zut, Mun— ci —to - rii
pași — nici vic — ti - me-au__ că - zut.

G. MUZICA DANSURILOR POPULARE

Asemenea cîntecelor rituale, dansul este unul din genurile cele mai vechi ; ca și muzica, utilitară și funcțională în societățile arhaice, dansul s-a adresat inițial forțelor supranaturale, pe care omul primitiv încerca să și le facă favorabile ; inițial, dansul a fost o „artă religioasă prin excelență", făcînd parte din ritualul religios. (J. Chailley *40 000 ani de muzică*, p. 76—77). Cel mai vechi document figurat reprezintă o scenă de magie : un dansator îmbrăcat în piele de animal, acompaniindu-se la un arc muzical și încercînd să „farmece" niște reni ; a fost descoperit în grota de la Ariège și este vechi de 40 000 de ani. Mai tîrziu, dansul apare figurat pe monumentele asiro-babiloniene și egiptene și este menționat în scrierile religioase ; importanța sa în viața socială era mare ; nu oricine avea dreptul de a dansa, dansul făcînd parte din ritualul religios. Cu timpul, funcția dansului, ca și a muzicii se modifică : „S-a dansat întîi pentru zei, apoi pentru prinți și, în sfîrșit, pentru sine" — spune Jacques Chailley. (*40 000 ani...* p. 201). Dansurile țărănești, descinzînd direct din dansurile rituale, cele mai multe ajungînd să aibă scop distractiv, dar și astăzi se mai cunosc unele dansuri care, pînă nu de mult, aveau funcții rituale certe, atribuindu-li-se puteri magice ; astăzi, mai fac parte din desfășurarea unor obiceiuri.

Poporul român a moștenit acest gen, dar este foarte greu de cunoscut care din ele — în afară de cele rituale — ar avea o vechime mai mare decît a poporului nostru, din cauza lipsei de documente. Primele mențiuni ale dansului la români apar începînd din secolul al XV-lea. Cronicarul Gr. Ureche arată că domnitorul Aron Vodă „nu se mai sătura de giucatu, de cimpoiași, pre carii îi ținea de măscării" (G. Breazul, *Patrium Carmen*, p. 27), iar din secolul al XVI-lea aflăm de existența „jocului păcurăresc", pe care l-a dansat poetul maghiar Balassa Bálint în fața împăratului Rudolf. Și din faptul că primele melodii notate — în documente care au fost menționate în primul capitol — sînt de dans, atestă importanța pe care o avea dansul, ca element distractiv, în viața societății feudale. Mai tîrziu au fost notate și melodii populare, dar pînă în secolul al XIX-lea numărul lor este mic. După cum ne este cunoscut, în colecțiile secolului al XIX-lea predomină melodiile de dans. După înființarea celor două *arhive fonogramice*, în urma cercetării sistematice, s-a putut vedea cît de bogat și de variat este acest repertoriu. Astăzi dansul este unul din genurile viguroase, bine reprezentate în colecții și în Arhiva I.C.E.D. Pe toate meridianele globului, dansul românesc este cunoscut și apreciat.

Termenul general pentru dans este *Horă* — „joacă la horă“, „ieșire la horă“ — în Muntenia și Oltenia, *Dans* (Danț) și *Joc* (Gioc) în celelalte provincii ale țării.

Ocaziile de dans sînt : ocazii mari (hora de duminică, nunta, nedeia) și ocazii mici (petrecerea colindătorilor, priveghiul, șezătoarea, plecarea la armată, obiceiurile de primăvară).

Ca *funcție*, în legătură cu viața societății țărănești, dansurile se împart în : a) *dansuri curente*, practicate obișnuit la hora satului sau cu alte ocazii ; dintre acestea unele sînt *comune* sau *de relație*, în general mixte ; altele sînt *de exhibiție* sau *de întrecere*, bărbătești. b) *dansuri speciale* — practicate în cerc restrîns de inși, și doar în anumite momente ; acestea pot fi dansuri *de spectacol, distractive, ceremoniale, rituale*.

Categoriile mari de dansuri sînt : *Horă mare, Brîu, Hora mică, De doi, Ceată* (feciori, fete călușari și solistice ; Formația — după numărul jucătorilor — poate fi : *grup mare* (număr nelimitat), *grup mic* (4—12 inși), *pereche, solist*. Forma de așezare a dansatorilor poate fi : *cerc* (închis sau deschis), *linie* (semicerc, coloană) neregulată. Ținuta dansatorilor : *de mînă, de umeri, de talie* (la jocurile cu grupuri înlănțuite), *lateral* sau *frontal* (la jocurile de perechi), *liberă* (la dansurile solistice sau în monom). În ce privește componența pe sexe, dansurile sînt : *mixte, bărbătești* și *femeiești*. Formațiile posibile după așezare, ținută și componență sînt :

a) grup nelimitat în cerc închis, mai rar deschis, dansatorii se țin, în general, de mînă, sînt dansuri mixte ;

b) grup nelimitat în linie, ținîndu-se de umeri, uneori de talie, dansuri mixte sau bărbătești ;

c) grup limitat în cerc închis, ținîndu-se de talie, uneori de umeri — dans mixt ;

d) perechi — în cerc sau în linie, dansatorii ținîndu-se de mînă, stînd unul lîngă altul, față în față, cu mîinile încrucișate la spate, sau flăcăul ține fata de talie, iar fata își sprijină mîinile de umerii băiatului ;

e) grupuri variabile în monom, în general pe sexe ;

f) solistice sau polisolistice (bărbătești).

Este sigur că dansurile de perechi sînt mai noi ; uneori se vede cum din dansurile mai vechi, jucate în cerc sau coloană, apar forme noi ; uneori, pe lîngă jucătorii în cerc sau coloană se pot vedea dansatori în perechi, alteori se dansează numai în perechi (*„Sîrba-n vals“ !*). Majoritatea dansurilor sînt, cum e și firesc, mixte ; cele mai puțin întîlnite sînt cele femeiești, iar cele bărbătești, care sînt și cele mai dinamice, pot fi întîlnite peste tot.

Jocurile se dansează exclusiv pe muzică. Jocuri susținute doar de ritmul unor instrumente de percuție — întîlnite pe alocurea în Balcani — nu se cunosc. Jocurile pe cîntare vocală, la care dansatorii își cîntă singuri, sînt actualmente rare. În Transilvania, pe Tîrnave, pot fi întîlnite asemenea jocuri, dansate de fete ; în Bucovina, zona Rădăuților, sînt jucate de femei în vîrstă (ex. 503). În trecut, asemenea jocuri trebuie să fi fost mai răspîndite.

O altă formă de manifestare a sincretismului sînt strigăturile, declamate de dansatori, uneori de asistență, în decursul jocului. Versul este octosilabic, supunîndu-se regulilor versului popular cîntat. Strigăturile le rostesc, de obicei, bărbații, dar sînt cazuri cînd nici fetele și nevestele nu se lasă mai prejos, în special atunci cînd strigăturile au un caracter

satiric, căpătînd aspectul unui dialog. La unele jocuri strigăturile au caracter de comenzi, de asemenea, versificate. (ex : *Hă ! Frunză verde trei scaieți / La bătută, măi băieți, / Care vreți, care puteți, / Care nu, nu vă prindeți, / Că de mine rămîneți. / Și-am zis verde solz de pește / Și bătuta se pornește /, Foaie verde de cicoare, / Sîntem gata de plecare, / Și-om porni cu capul sus / Că avem multe de spus. / Frunză verde ș-o lalea / Și-o bătută la podea. / Frunzuliță și-un harbuz / Bate-un pinten și-apoi sus. / / I-auzi una... / I-auzi două ! / I-auzi trei și-odată hei !... / Frunză verde Baraboi, / Înainte și-napoi, / Înapoi și înainte, / Pe bătute și sărite. / Bate cizma n-o cruța / Nu căta că nu-i a ta, / Îi din sat de-mprumutat, / Bodaproste cui o dat. / Frunză verde pădureți, / Înainte, măi băieți. / Frunzuliță baraboi /, Înainte măi flăcăi !*) (extras din A. Ciornei, Mureș Gh. Rădășanu, *Jocuri populare bucovinene*, Suceava, 1981, p. 377—378). În Maramureș, Țara Oașului și Bihor, strigăturile, de obicei cu caracter satiric, sînt improvizate pe melodia simplificată a jocului, numite „țîpurituri" în nord și „descîntece" în Bihor. Acestea reprezintă o fază de tranziție între dansul pe cîntare vocală și strigătură ; în execuție ele se împletesc cu melodia instrumentală, într-o pitorească eterofonie (ex. 504).

Vorbind de manifestarea sincretismului în dans, nu putem neglija unele aspecte cinetice ; este drept că unele mișcări, ca pașii simpli, pașii încrucișați (în față și în spate), trecerile pe sub mînă, balansările de picioare, mișcări ale trunchiului, sînt percepute de eventualul spectator doar vizual ; în schimb, pașii bătuți (talpa, vîrf, toc), pintenii (lovirea călcîielor), bătăi din palme, bătăi cu palma pe picior (gleznă, gambă, coapsă — iar dansatorii mai poartă și cizme), pocniturile din degete, sînt efecte sonore de un rafinament deosebit, ritmul pașilor de dans îmbinîndu-se cu cel al melodiei, la care se adaugă și accentuarea deosebită a unor silabe ale strigăturilor.

Ritmul predominant al jocurilor românești este cel binar. Dansurile în ritm ternar nu sînt tipice ; destul de rare, acestea sînt împrumuturi ale unor dansuri străine. Horele în 6/8, în secolul trecut, erau tipice orașului. Există și dansuri în ritmuri asimetrice (în măsuri de 5/8, 7/8 și chiar 10/8), întîlnite destul de rar în toate provinciile. De asemeni, întîlnim dansuri în ritm aksak, sub formele : (2+3), (3+2) ; (2+2+3 ; 3+2+2) ; (2+2+3+2 ; 2+2+2+3) ; (2+2+3+3), inegal răspîndit pe teritoriul țării, după cum vom vedea.

După materialul sonor, împărțim melodiile de dans, în :

a) melodii în sisteme arhaice (pentacord major, cu sau fără cvartă subfinală ; pentatonic) ;

b) moduri naturale diatonice, acustice, cromatice ;

c) major-minorul modern, melodiile avînd structură tonală.

După forma arhitectonică a melodiei de dans, întîlnim melodii improvizatorice și melodii cu formă fixă (construite dintr-o singură frază, care se repetă cu variații melodice și ritmice ; din două fraze — AB — care se repetă constant ; din trei fraze — ABC. O trăsătură tipică a dansurilor românești este organizarea motivelor binare pe dimensiunea a două măsuri. Majoritatea melodiilor sînt formate din fraze pătrate (4, 8 sau 16 măsuri), dar sînt și dansuri care au fraze din trei măsuri *(Brîul pe șase)*.

În ce privește originea melodiilor de dans, unele sînt create la instrumente, posibilitățile tehnice ale acestora punîndu-și amprenta asupra structurii melodiei, altele provin din melodii vocale.

De-a lungul secolelor au fost împrumutate dansuri de la popoarele vecine sau de la naționalitățile conlocuitoare, unele direct prin contactul maselor : *Huțulca, Țigănească, Chilabaua, Bulgăreasca, Cadîneasca, Căzăceasca, Kolo*; altele direct prin mijlocirea orașelor : *Polca, Mazurca, Gaiopul, Padecatru* etc.

Mai menționăm că la jocul de duminică și la sărbători, dansurile se grupează în cicluri, cuprinzînd un număr mai mare sau mai mic de dansuri, care se reiau întocmai, după o pauză.

Dansurile diferă după provincii, iar în cadrul acestora, de la o zonă la alta.

Transilvania posedă un număr mic de dansuri, în schimb numărul melodiilor pentru fiecare dintre ele este mare. Predomină jocurile de perechi, alături de cele bărbătești de virtuozitate. Jocurile mixte de cerc sînt rare. În Oaș se dansează cu pași mici, tropotiți ; atunci cînd este jucat mixt, este numit *Danț, Roată* — cînd este jucat de flăcăi — și *Mireasește* cînd este jucat de femei. Caracteristice pentru această zonă sînt „țipuriturile". În mod obișnuit, melodiile sînt motivice, în scări diatonice. În Maramureș întîlnim și alte denumiri de dans : *Jocul fecioresc, Învîrtita, Ardelenescu, Jocul lui Vili* ș.a. Alte melodii în ritm de dans, dar după care nu se dansează, sînt cele numite *„de băut"* sau *„de bătut din pălmi"*. Cum de obicei se dansează în spațiu restrîns (în casă sau în șură), dansurile feciorești, care folosesc mai mult salturile verticale, se numesc, în general *„de sărit"*, iar cele mixte, *„de învîrtit"*. Din punct de vedere muzical, în cea mai mare parte, dansurile sînt și aici motivice (ex. 505). Lipsa de simetrie a frazelor muzicale, ca și amestecul de măsuri binare și ternare nu deranjează pe dansatori, între ritmul pașilor și cel al melodiei nefiind o legătură strînsă. Melodiile folosesc, în mod obișnuit, scări diatonice.

Pentru județele Bistrița-Năsăud și Cluj, dansurile caracteristice sînt : *De-a lungul, Bărbuncul* (dans fecioresc), *Fecioreasca, De botă, Învîrtita* ș.a. Dansurile bărbătești sînt deosebite de cele mixte, bizuindu-se pe figuri complexe ; acestea, numite și „ponturi", sînt mișcări atletice, executate pe loc ; predomină salturile în înălțime, împletite cu bătăi ale mîinii pe diferite segmente ale picioarelor. Jocurile mixte se bazează pe plimbări, de obicei sincopate, trecerea fetelor pe sub mînă, învîrtiri simple.

Bihorul ne oferă, pe lîngă dansurile amintite : *Mărunțelul, Poarga, Scuturatul, Pe picior*. Specific este jocul cu „descîntături".

Țara Moților are ca joc specific, *Țarina*, joc de perechi, apărută sub diferite denumiri : *Țarina mocănească, Țarina văsarilor, Țarina minierilor, Țarina Abrudului* etc., avînd și unele deosebiri de caracter (mai vioaie, mai domoale).

Pentru celelalte zone transilvănene, dansuri specifice sînt : *Purtata, Hațegana, De ponturi, Haidăul* (ultimele două feciorești). Pentru zona Tîrnavelor, specifice sînt dansurile de fete, pe cîntare vocală (ex. 507).

Din punct de vedere muzical, trebuie reținut că în Hunedoara, mai ales Ținutul Pădurenilor, melodiile prezintă caracter mai arhaic, sînt adesea motivice, cu amestec de măsuri de 2/4 și 3/4, fapt care — cu excepția Maramureșului și a Oașului — se întîlnește mai rar în restul Transilvaniei. Exceptînd aceste două extreme, melodia prezintă, în general, formă fixă. În sudul Transilvaniei, prin părțile Branului, în execuția lăutarilor frazele melodiilor pot fi mînuite liber. Din punct de vedere modal, pre-

domină genul diatonic, dar în Bihor se întîlnește, ca și în cîntecul prodomină genul diatonic, dar în Bihor se întîlnește, ca și în cîntecul priu-zis, acusticul 1, terminat pe treapta a doua. Nu lipsesc nici scări pentatonice, iar în sudul Transilvaniei cele cromatice, pătrunse pe la Bran și Întorsura Buzăului. Ritmic, Transilvania prezintă unele varietăți ale aksakului, neîntîlnite în celelalte regiuni ale țării : 9/16(2+2+3+2) — *Învîrtita, De-a mîna, Someșana* ș.a. ; 9/16(2+2+2+3) — *De-a lungul ; — Învîrtita, De-a mîna, Someșana* ș.a. ; 10/16(2+3+2+3) — *Joc fecioresc* (Bihor). De asemeni, întîlnim dansuri în 5/8 — *Hodoroaga* (ex. 508).

Banatul prezintă un repertoriu variat de jocuri. Jocurile mixte sînt mai mult de perechi *(De doi, Măzărica)*, dar în sudul provinciei se joacă *Hora*. Dansurile bărbătești sînt *Brîul, Poșovoaica*, precum și *Sorocul*, joc ce face legătura cu cele fecioresti din Transilvania, considerat de coregrafi drept cel mai greu. Jocuri, ca *Ursa* și *Leasa*, s-au jucat sau se mai joacă, uneori, solistic. Pe lîngă acestea, contactul cu populațiile conlocuitoare a dus la împrumuturi de dansuri, alături de altele venite de la oraș : *Complementul, Dușuleanca, Polca, Voalțăr-leandăr* ș.a.

Din punct de vedere muzical, remarcăm : utilizarea formei fixe a melodiei (în dansurile de factură arhaică întîlnim și o singură frază repetată) ; din punct de vedere modal, predomină modurile diatonice, cu unele inflexiuni cromatice (cromaticul 1). Ritmul predominant este cel binar, formula ritmică se suprapune motivului melodic. Destul de rar întîlnim dansuri în 5/8(2+3), în dansul *Cățeaua*, ca și îmbinarea ritmurilor 5/8(2+3) și 7/8(2+2+3), în jocul *Socîcili*. Dintre ritmurile aksak, sînt specifice Banatului : 7/16(3+2+2), în *Brîul bănățean, Pe loc, Pe picioare, Rara, Bătuta* (ex. 509—511).

Oltenia este provincia care prezintă cea mai mare bogăție de dansuri (sînt locuri unde se cunosc peste 30 jocuri diferite) ; denumirile sînt foarte variate. Pe lîngă *Hora, Sîrba* și *Rustemul*, apar denumiri de plante, animale, obiecte, nume de femei. De reținut că, în afară de jocurile de bază, care prezintă multe melodii pentru același tip coregrafic, în rest, dansului îi corespunde o melodie.

În *Oltenia* jocurile sînt mai ales de grup mixt, dansate în cerc sau semicerc. Dansatorii se țin de mînă (Hora), de umeri (Sîrba), acestea fiind jocurile de bază ale provinciei. Sîrba, despre care se crede că își are originea în Oltenia sau Muntenia. este jocul care s-a răspîndit cel mai mult în celelalte provincii ale țării. Sîrbele sînt adesea vocale, cîntate de lăutărese, dar sînt și de factură instrumentală. Jocurile bărbătești sînt de virtuozitate, jucate mai ales în linie, dansatorii prinzîndu-se cu mîinile încrucișate la spate sau unul de brîul celuilalt. În Oltenia Subcarpatică se întîlnesc și jocuri de perechi, aduse de transilvănenii stabiliți aici ; în partea de sud-vest întîlnim și jocuri de fete.

Din bogatul repertoriu oltenesc, menționăm cîteva denumiri de dansuri : *Alunelul, Bobocica, Crăițele, Trandafirul, Busuiocul, Ariciul, Vulpea, Peștișorul, Șobolanul, Ileana, Mîndrele, Ceasornicul, Bastonul, Ițele* ș.a.

Ca formă arhitectonică, melodiile sînt alcătuite în cea mai mare parte din două perioade muzicale, constituite din repetarea identică sau variată a unei fraze, fie din două fraze diferite ; dar întîlnim și trei-patru perioade muzicale. Frazele mai pot fi alcătuite și din repetarea identică sau variată a unor motive.

În ce privește modurile, întîlnim o mare varietate, de la scări pentatonice, sau structuri cu evident substrat prepentatonic sau pentatonic, pînă la moduri naturale, acustice și cromatice de tip oriental, mai ales în partea de sud ; cel mai frecvent se întîlnește : F-Gis-A-H-C-D-Es-F.

Ritmic, dansurile oltenești, în majoritate, se încadrează în ritmul binar ; ritmul aksak îl întîlnim în *Rustem* 5/16 (2+3) și în *Geamparale, Țînțărașul* — 7/16 (2+2+3). O altă formă ritmică mai complexă este îmbinarea frazelor în măsuri diferite, ca în cazul jocurilor *Ghimpele, Ca la ușa cortului*, unde măsura de 9/16(2+2+2+3) se asociază cu 7/8. Același procedeu îl întîlnim în jocul *Șobolanul*, în care prima parte este în 12/8 (7+5), iar partea a doua în 5/8 (2+3) ; în jocul *Bastonul* întîlnim 10/8 (2+2+3+3).

Specific Olteniei este transformarea oricărui cîntec în horă sau sîrbă vocală, prin imprimarea unei mișcări regulate de dans ; în numeroase cazuri, melodiile încep pe contratimp (ex. 514).

În *Muntenia*, jocurile de bază sînt : *Hora, Sîrba* și *Brîul*. Cele mai multe dansuri sînt și aici de grup mixt, jucate în cerc sau semicerc, dansatorii ținîndu-se de mînă sau cu brațele pe umeri. Mișcările sînt vii, cu mulți pași tropotiți, cu bătăi pe contratimpi. Dintre jocurile mai cunoscute, amintim : *Ciuleandra, Sălcioara, Murgulețul, Bordeiașul, Birul greu, Vlăscencuța, Floricica, Mariția* ș.a. Acestea se joacă în cerc. Dintre dansurile de perechi, amintim : *Breaza, Ungurica, De doi ;* dintre jocurile bărbătești, tipic Munteniei este *Brîul*, cu diverse variante : *Brîul pe șase* (fraza muzicală de trei măsuri), *Brîul pe șapte* (numit astfel după formula de acompaniament, care conține șapte „bătăi"), *Brîul pe opt* (fraza patrată). Brîurile se desfășoară într-o dinamică puternică, figurile sînt executate pe loc, din ce în ce mai complexe, cu bătăi în contratimpi, sincope, pinteni și pași încrucișați. Jocurile din sudul provinciei au o tehnică de pași mai simplă, în schimb, brațele dobîndesc o mai mare mobilitate. Și în Muntenia întîlnim dansuri împrumutate de la populațiile conlocuitoare : *Țigănească, Romnească, Ca la ușa cortului, Chilabaua, Turcească*, la care adăugăm dansuri pătrunse prin influența Bucureștiului : *Polca, Tangoul, Foxtrot*.

Din punct de vedere muzical, menționăm că în Muntenia nu se întîlnesc melodii motivice, cu formă liberă. Dar și aici, în interpretarea lăutărească, atunci cînd perioadele muzicale sînt în număr mai mare, acestea sînt mînuite liber. Lăutarii din zona Muscelului obișnuiesc să introducă în melodii de dans tot felul de alte melodii vocale. Remarcăm că fraza muzicală este pătrată (patru măsuri sau multipli de patru).

Sistemul modal se prezintă foarte variat ; pe lîngă moduri diatonice, vom întîlni toate modurile cromatice de tip oriental, cunoscute în folclorul românesc, datorită influenței puternice pe care a exercitat-o Bucureștiul.

Ca și în Oltenia, în Muntenia întîlnim ritmuri asimetrice. Astfel, dansurile *Șchioapa* și *Brătușca* sînt în 5/8 ; ritmul aksak îl întîlnim în *Murgulețul, Sitele, Cîrligul* (5/16) ; în *Geamparale, Leliță Ioană, Turcească* — 7/16. Mai amintim jocul *Marioara*, care prezintă două părți, în ritm contrastant, prima parte este în 3/4, iar a doua în 2/4 (ex. 515—517).

În *Dobrogea*, repertoriul de dans este eterogen, oglindind amestecul băștinașilor cu populația venită din alte regiuni ale țării. Vechi dansuri dobrogene viețuiesc alături de cele venite de pe ambii versanți ai Carpaților, aduse de păstorii transhumanți, cu dansuri din Oltenia, Muntenia,

Moldova, cu dansurile aromânilor și cu cele ale populațiilor conlocuitoare. Denumirile de dansuri dobrogene amintesc de cele întîlnite în celelalte regiuni ale țării : *Alunelul, Aţica, Bătuta, Brîul, Ciobănașul, De doi, Ghimpele, Geamparalele, Învîrtita, Jianul, Rața* ș.a. Găsim și *Paiduşca, Greceasca, Cadîneasca, Ţigăneasca, Kiocek* etc., precum și *Polca, Craiț polca, Padecatru,* dansuri de salon ajunse la sat.

Din punct de vedere muzical, dansurile prezintă trăsăturile celor din zona originară. Dansurile de origine străină prezintă trăsături de formă specifice dansului popoarelor de la care s-a făcut împrumutul. Varietate modală este la fel de mare ca și în Muntenia. Ritmurile aksak, întîlnite aici, în afară de cel de Geamparale, sînt 9/16(2+2+2+3), în *Kiocek, Turceasca, Cadîneasca*. Dansul *Leasa* este în 5/8(2+3) (ex. 518).

Comparativ cu restul țării, jocurile din *Moldova* par ceva mai domoale ; ele sînt totuși vii, cu pași mărunți, presărați cu bătăi pe contratimpi, în sincope, îmbinați cu deplasări spre stînga și spre dreapta, înainte și înapoi, cu plimbări libere în cerc și semicerc, învîrtiri de perechi. Caracteristică este legănarea corpului, o dată cu mișcarea ușoară a capului, în ritmul pașilor de dans. Dintre dansurile de grup, mixte, amintim : *Hora mare, Botoșanca, Rața, Țărăneasca ;* jocurile de doi (bătute, de doi, hore de doi, polcuțe), cele mai frecvente sînt : *Trandafirul, Coasa, Coșnencuța, Ciobănașul, Cărășelul, Fudula* ș.a. Mai amintim jocurile bătrînești de femei : *Bătrîneasca, Polobocul, Cumătrița,* dansate în special la nunți, în localitățile de pe cursul superior al Sucevei. Dintre jocurile bărbătești, unele sînt variante de *Brîu, De tare* (Vrancea), *Corăgheasca, Bătuta.* Mai amintim *Arcanul,* pe cît se pare, vechi joc de recrutare. Dansurile bărbătești sînt jucate fără ca dansatorii să se prindă unul de altul, cu sărituri pe loc, pinteni, foarfeci ș.a. Figurile sînt cerute prin strigături, cu caracter de comandă, însoțind uneori întreaga desfășurare a jocului.

Forma arhitectonică este fixă, alcătuită, de obicei, din două, dar și din trei perioade muzicale. Privit în general, repertoriul moldovenesc este dominat de genul diatonic ; aceasta s-ar explica și prin faptul că majoritatea fluierelor fără dop dau scări diatonice, iar multe melodii sînt create la acest instrument. Modurile cromatice sînt și ele prezente, mai puțin ca în Muntenia, fapt explicabil prin rolul pe care l-a jucat la orașe cultura orientală ; aceste moduri se întîlnesc în melodii create de lăutari, uneori doar într-o perioadă a melodiei, modulațiile fiind de cele mai multe ori pregătite melodic. Alte melodii au structura specifică celor create la instrumente din fanfară, formație răspîndită în Moldova.

Ritmul dominant este cel binar, formulele ritmice întinzîndu-se, ca și motivul melodic, pe două măsuri de 2/4. Foarte multe melodii de horă „boierească" sînt în 6/8. Măsurile asimetrice se întîlnesc în : *Șchioapa, Joc la Buhai, Jumătate de joc ;* acesta din urmă prezintă particularitatea că a doua parte este în mișcare mai vie decît prima parte. Ritmul aksak se întîlnește în dansurile specifice repertoriului nunții și în dansurile cu mască (ex. 519—521).

Bogatul repertoriu de dansuri este valorificat actualmente pe o scară întinsă în mișcarea artistică de amatori. Pentru a răspunde nevoilor scenei, dansurile suferă o seamă de prefaceri : dansuri autonome sînt grupate în suite, formația este desfăcută în semicerc sau linie, uneori se introduc „desene" coregrafice fără legătură cu dansul autohton, pași și figuri specifice dansului altor zone, se mărește viteza de execuție, renunțîndu-se la

unele subtilităţi, de dragul mişcărilor atletice, spectaculoase. Un fapt pozitiv este, în relaţia dintre echipa de dansuri şi colectivitatea sătească, readucerea unor dansuri, din memoria unor bătrîni, în repertoriul curent.

Structura melodiilor de dans. După cum am mai amintit, din punct de vedere al alcătuirii, melodiile de dans se împart în : *melodii cu formă fixă* şi *melodii cu formă liberă.* Primele sînt alcătuite dintr-un număr fix de perioade muzicale, care se repetă întocmai ; a doua categorie cuprinde melodii ce pot fi împărţite în cîteva tipuri :

a) *melodii frazale,* în care frazele muzicale sînt mînuite liber ;

b) *melodii bazate pe repetarea unor celule sau motive,* care nu se organizează în fraze ;

c) melodii formate din *repetarea constantă sau liberă* a unor motive perechi (ex. 505).

În analiza oricăror melodii, de formă fixă sau liberă, se va ajunge pînă la cele mai simple elemente ale limbajului muzical : *celula* şi *motivul.* Unităţile superioare de organizare sînt : *fraza* şi *perioada.* Le vom urmări pe rînd, pornind de la simplu la complex. *Celula,* cea mai simplă unitate a melodiei, este alcătuită dintr-o singură celulă ; ea cuprinde un sunet repetat pînă la îmbinarea a două, trei, patru sunete, reprezentînd o entitate muzicală ; în cazul melodiilor mai complicate, celula poate fi divizată în subcelule, corespunzînd unui timp. Celula are rol generator ; asociată cu alte celule, dă motivul muzical. În cuprinsul unei melodii, celula, prin diferite varieri sau schimbări de poziţie — studiate deja în capitolul „Forma arhitectonică“ — dă naştere unor motive muzicale înrudite. Adesea, în melodii vechi, create la fluier, se constată numărul mic de elemente muzicale care intră în componenţa acestora. De obicei, din combinarea a două celule rezultă *motivul* — „element de expresie caracterizat prin contur precis, pregnanţă ritmică şi melodică“ (E. Comişel, *Folclor...* p. 402). La rîndul lor, motivele se combină în unităţi superioare : *fraze muzicale,* care pot fi : *fraza mică,* constituită din patru măsuri ; *fraza mare,* formată din opt sau şaisprezece măsuri, alcătuită din 2, 3, 4 motive diferite. Frazele se combină în *perioade ;* perioada este constituită din două fraze repetate, uneori doar una singură repetată, care se suprapune cu întreaga melodie a jocului.

In întregul ei, melodia jocului poate avea formă fixă sau liberă. În forma fixă, organizată frazal, se poate porni de la un element A, de la două elemente AB, de la trei elemente ABC sau mai multe. În cadrul perioadei, de obicei AB, fraza a doua poate fi înrudită cu prima : B poate fi transpoziţia variată a lui A, sau o variaţie de o altă natură a lui A, schimbînd funcţia celulelor (se inversează celulele din motiv), mai ales atunci cînd se preia întregul material ; întîlnim şi inversarea subcelulelor ; alteori B rezultă din preluarea unui element din A, ca unic material, mai mult sau mai puţin variat (ex. 512). În mod obişnuit, B aduce material cu totul nou faţă de A.

În forma improvizatorică, structura poate porni de la varierea unui motiv de bază, sau are la bază chiar celula — procedeu tipic creaţiei ţărăneşti — sau se mînuiesc liber frazele perioadelor — procedeu lăutăresc.

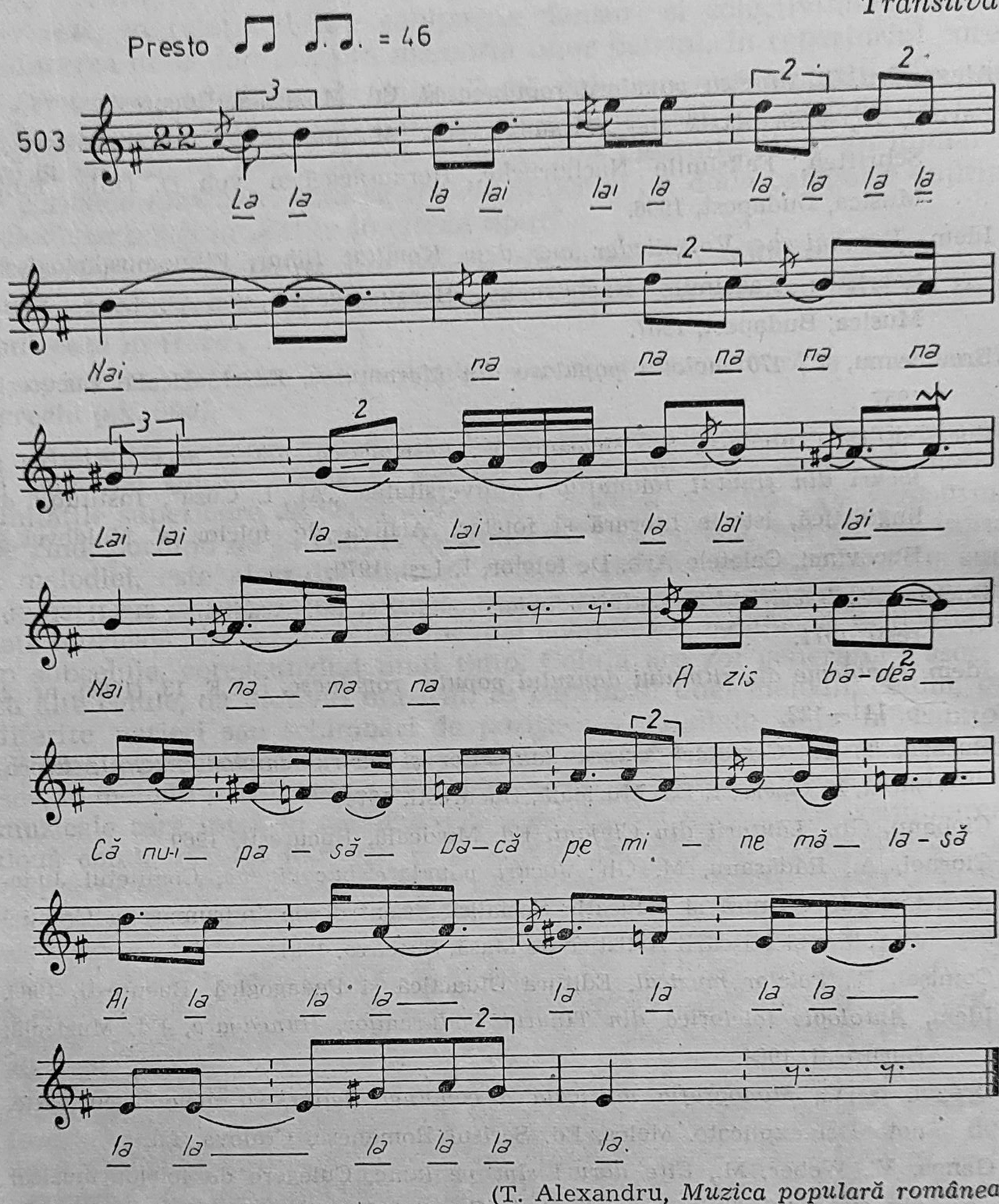
Studierea în amănunţime a structurilor melodice duce la cunoaşterea trăsăturilor specifice a genului şi a trăsăturilor stilistice zonale.

Bibliografie

1. Alexandru, T., *Muzica populară românească*, Ed. Muzicală, București, 1975.
2. Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, Ethnomusikologische Schriften, Faksimile Nachdrucke, Herausgegeben von D. Dille, Editio Musica, Budapest, 1966.
3. Idem, *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*, Ethnomusikologische Schriften, Faksimile Nachdrucke, Herausgegeben von D. Dille, Editio Musica, Budapest, 1967.
4. Brediceanu, T., *170 melodii populare din Maramureș*, Ed. Muzicală, București, 1957.
5. Bucescu, F., Ciubotaru, S., Bîrleanu, V., *Bătrînească, doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților*, Universitatea „Al. I. Cuza", Institutul de lingvistică, istorie literară și folclor, Arhiva de folclor a Moldovei și Bucovinei, Caietele Arh. De folclor, I, Iași, 1979.
6. Bucșan, A., *Specificul dansului popular românesc*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1971.
7. Idem, *Probleme ale ritmului dansului popular românesc*, R.E.F. 13, (1968), nr. 2, p. 111—122.
8. Burada, T. T., *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor muzicale la români*, în Opere, I, Ed. Muzicală, București, 1974.
9. Ciobanu, Gh., *Lăutarii din Clejani*, Ed. Muzicală, București, 1969.
10. Ciornei, A., Rădășanu, M. Gh., *Jocuri populare bucovinene*, Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și Mișcării Artistice de Masă, Suceava, 1981.
11. Comișel, E., *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1969.
12. Idem, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor, Hunedoara*, Ed. Muzicală, București, 1964.
13. Drăgoi, S. V., *Monografia muzicală a comunei Belinț*, 90 melodii cu texte, notate și explicate. Melos, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, f.a.
14. Ganea, V., Weber, M., *Cîte doruri sînt pe lume*, Culegere de folclor muzical din sud-estul Transilvaniei, Casa Creației Populare a Județului Brașov, 1969.
15. Georgescu, C. D., *Contribuții la studiul formei libere*, R.E.F. 13, (1968), nr. 4, p. 339—348.
16. Idem, *Melodii de joc din Oltenia*, Ed. Muzicală, București, 1968.
17. Lighezan, N., *Folclor muzical bănățean*, Ed. Muzicală, București, 1959.
18. Prichici, C. V., D. Nicolescu, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, Ed. Muzicală, București, 1963.
19. Prichici, C., *Melodii de jocuri populare moldovenești*, Casa Regională a Creației Populare, Iași, 1962.
20. Sulițeanu, G., *Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeș*, Ed Muzicală, București, 1976.

JOC DE FETE „PURTATA“

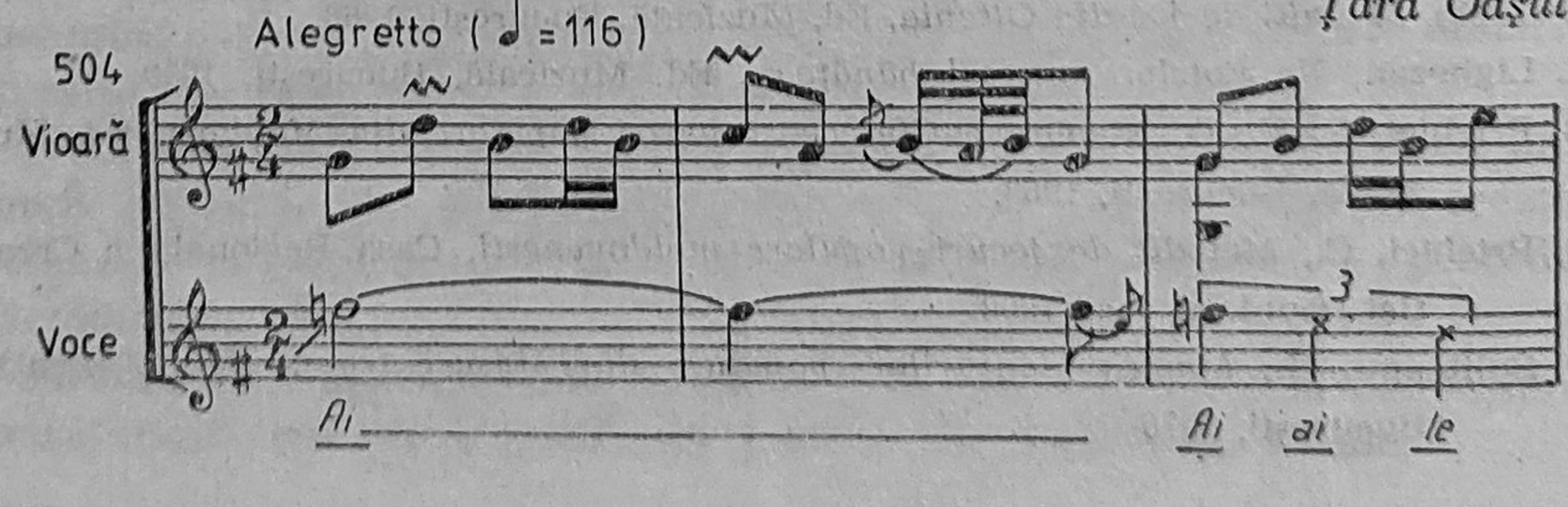
Transilvania

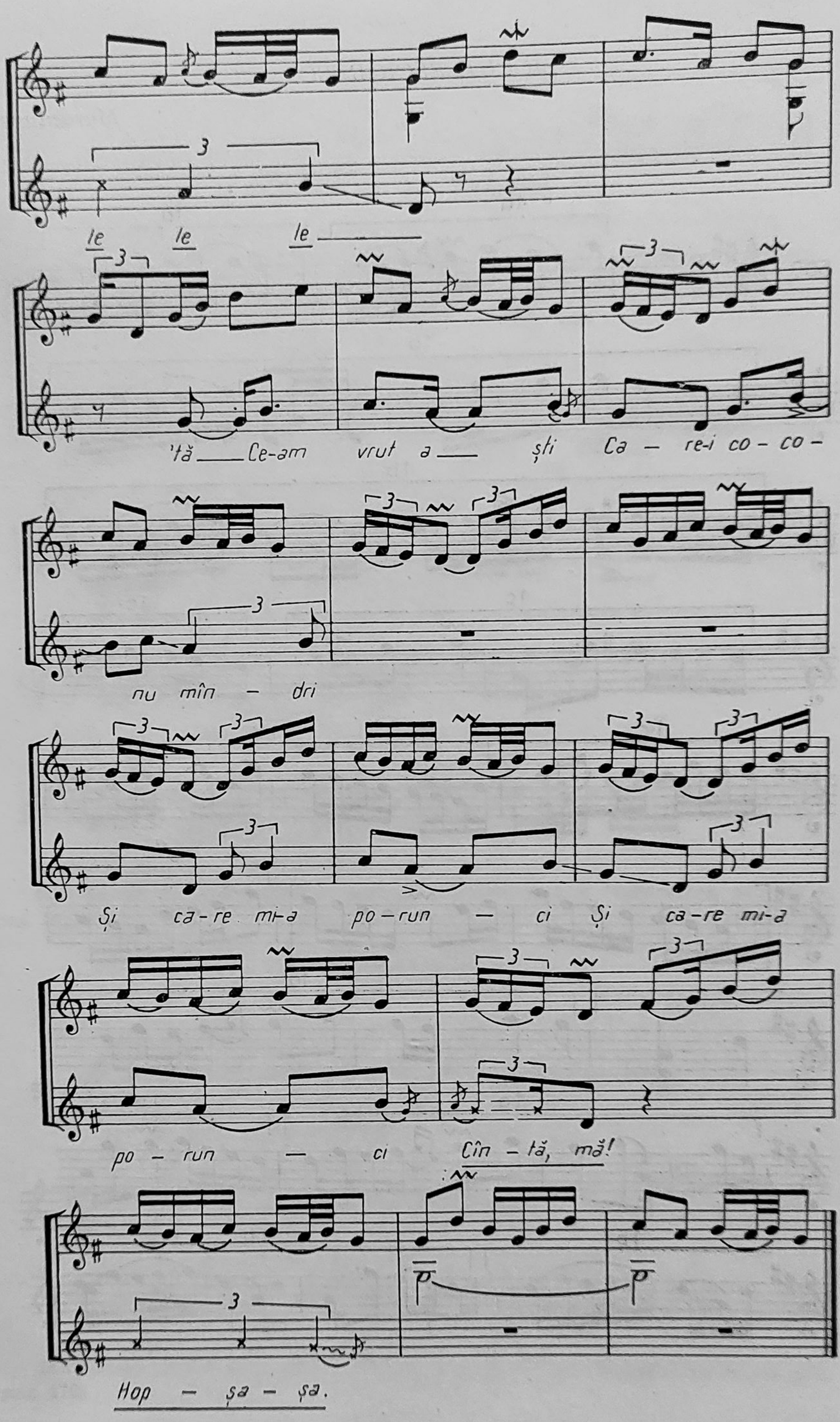


(T. Alexandru, *Muzica populară românească*, nr. 60, pag. 168).

DANȚ CU ȚIPURITURI

Țara Oașului

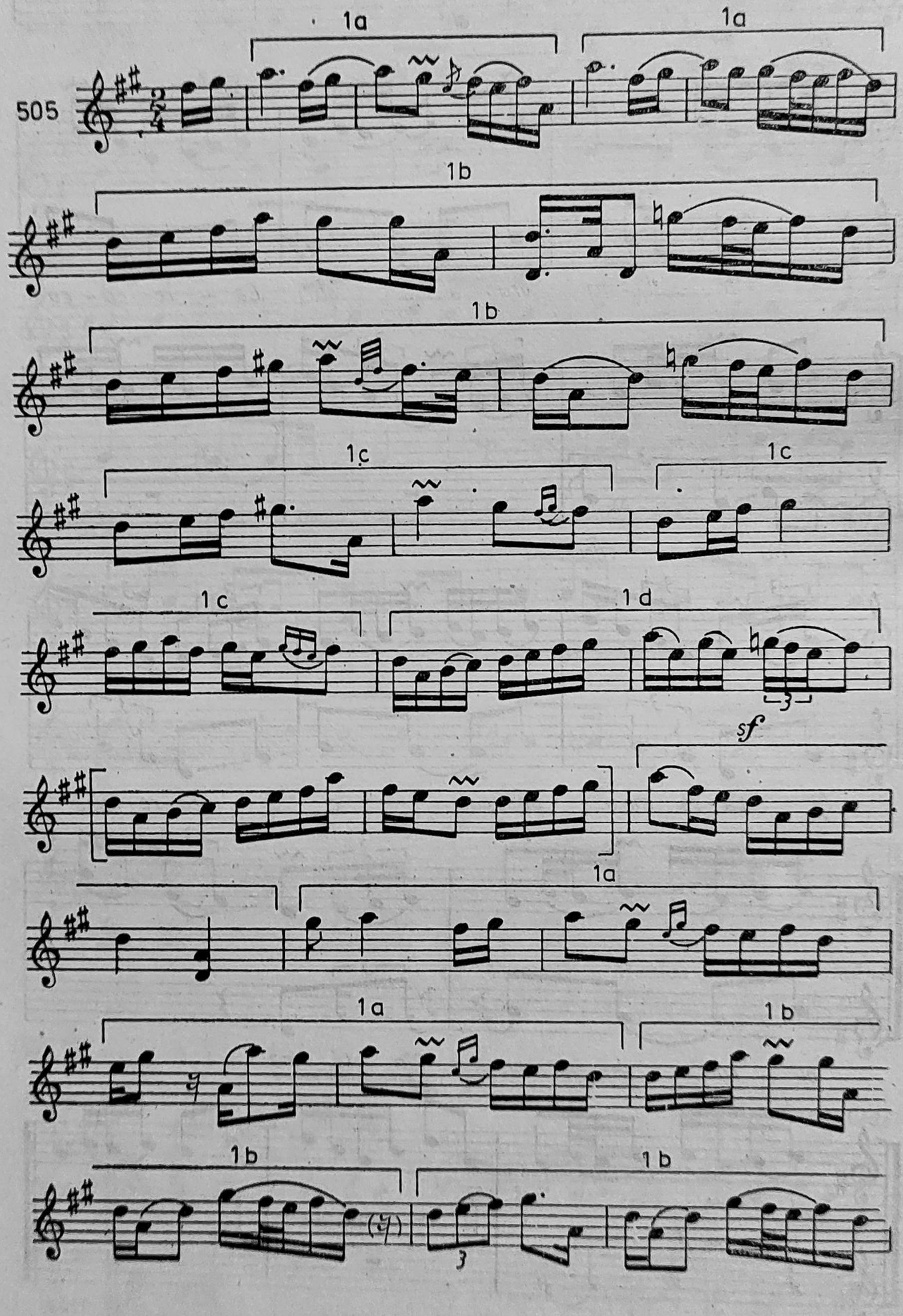


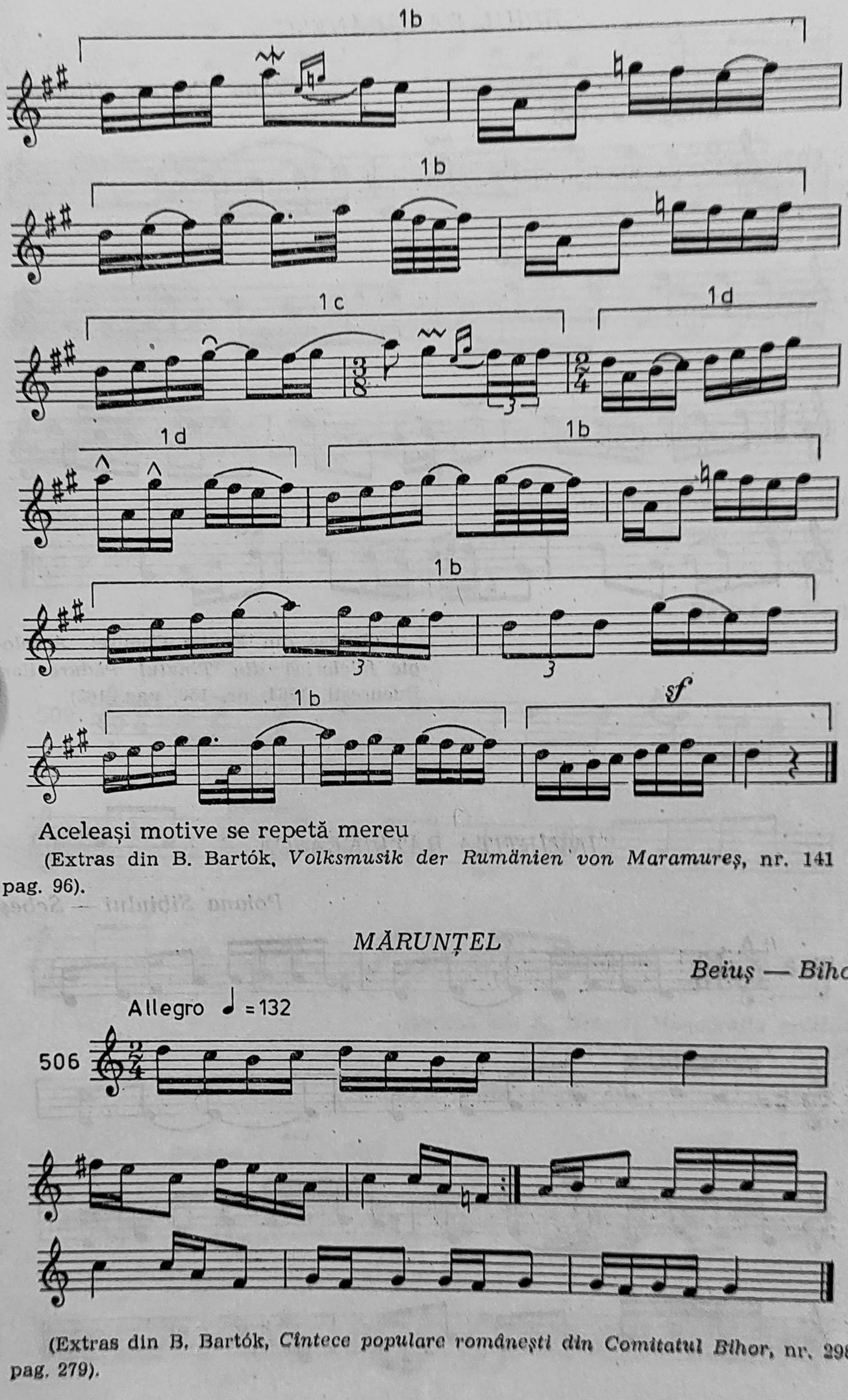

le le le
'tă Ce-am vrut a ști Ca - re-i co - co -
nu mîn - dri
Și ca-re mi-a po-run - ci Și ca-re mi-a
po - run - ci Cîn - tă, mă!
Hop - șa - șa.

JOCUL FECIORESC

Maramureș

505





Aceleași motive se repetă mereu

(Extras din B. Bartók, *Volksmusik der Rumänien von Maramureș*, nr. 141 c, pag. 96).

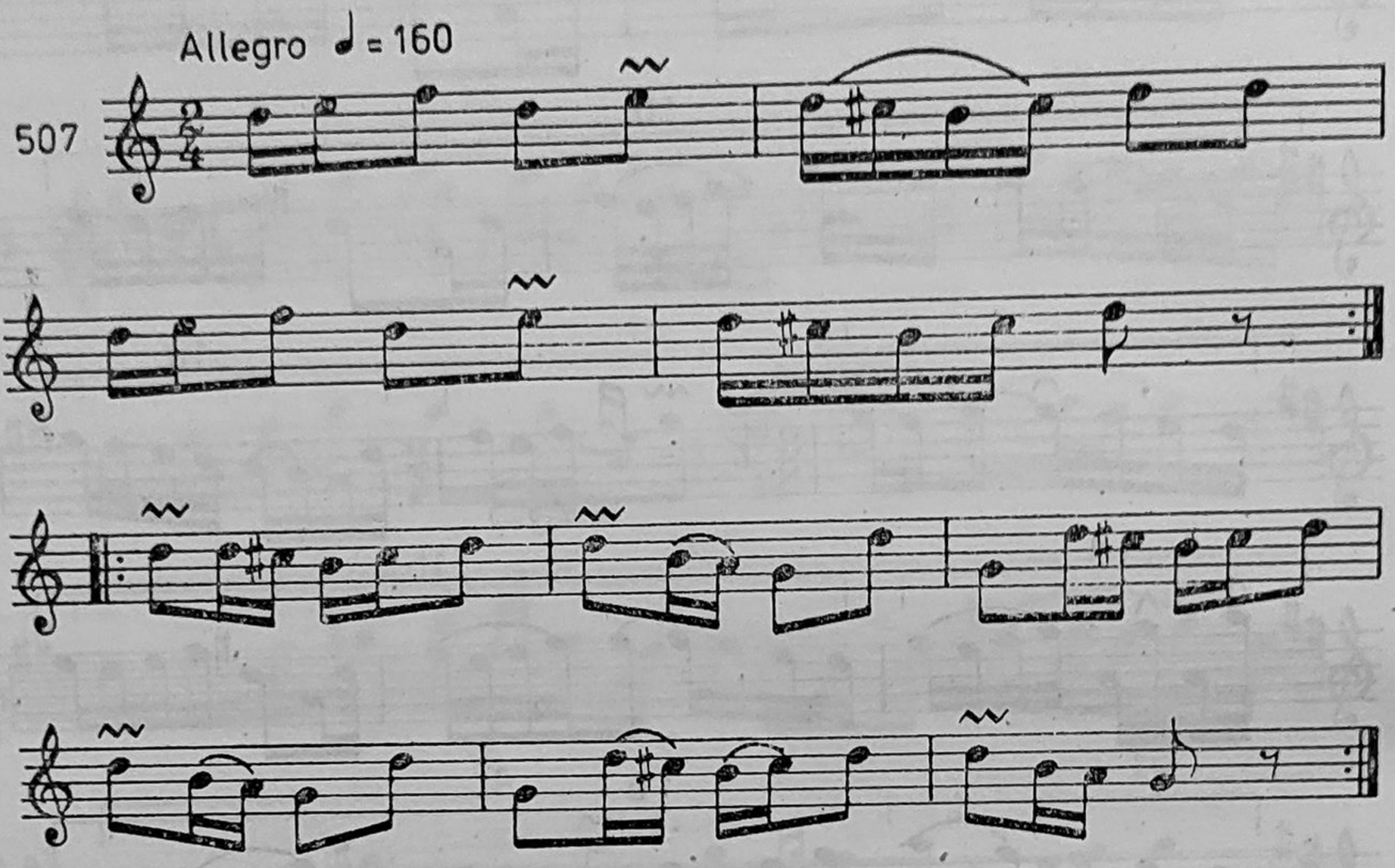
MĂRUNȚEL

Beiuș — Bihor

(Extras din B. Bartók, *Cîntece populare românești din Comitatul Bihor*, nr. 298, pag. 279).

BRÎUL PĂDURĂNESC

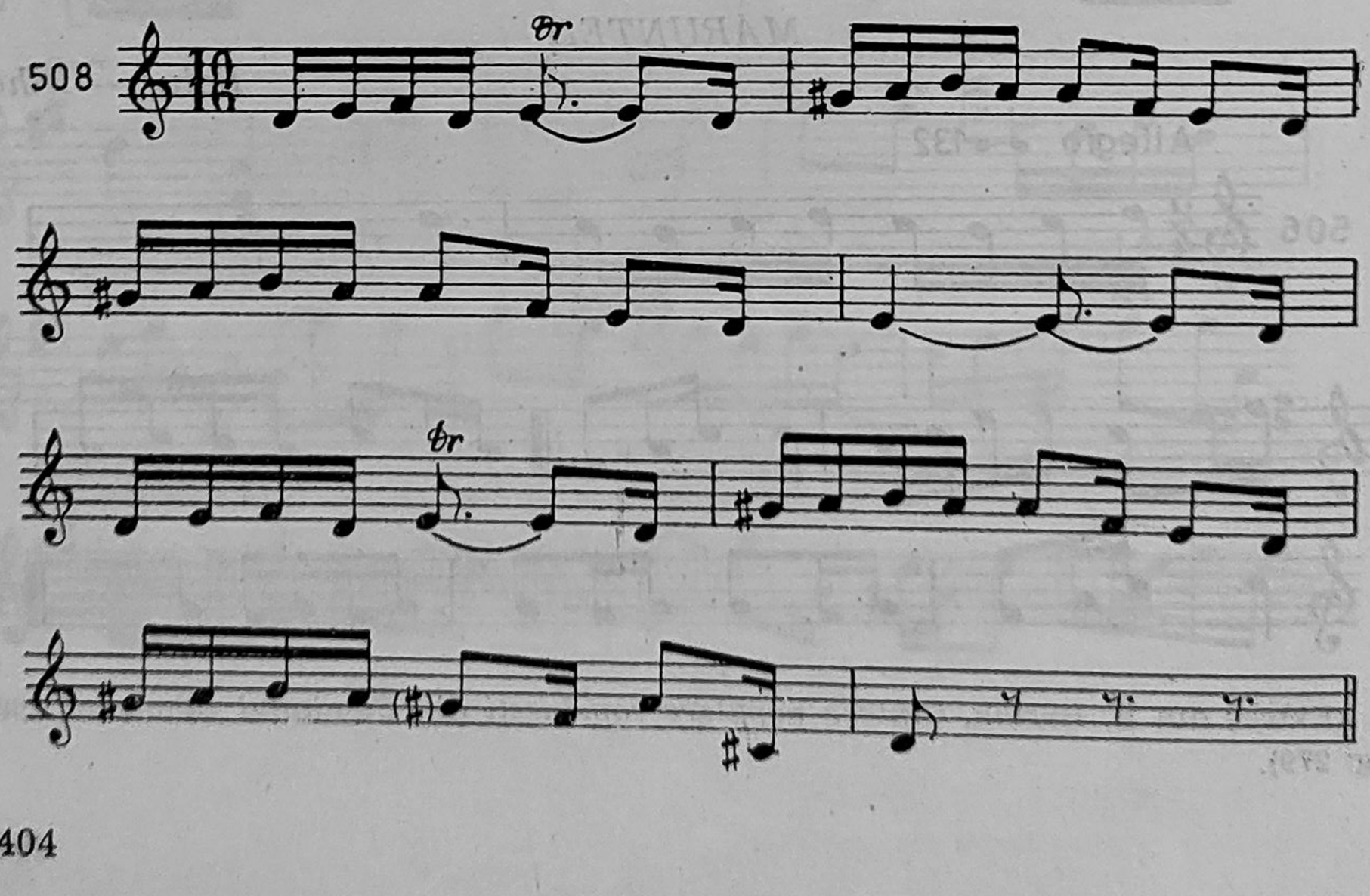
Com. Cerișor, Hunedoara

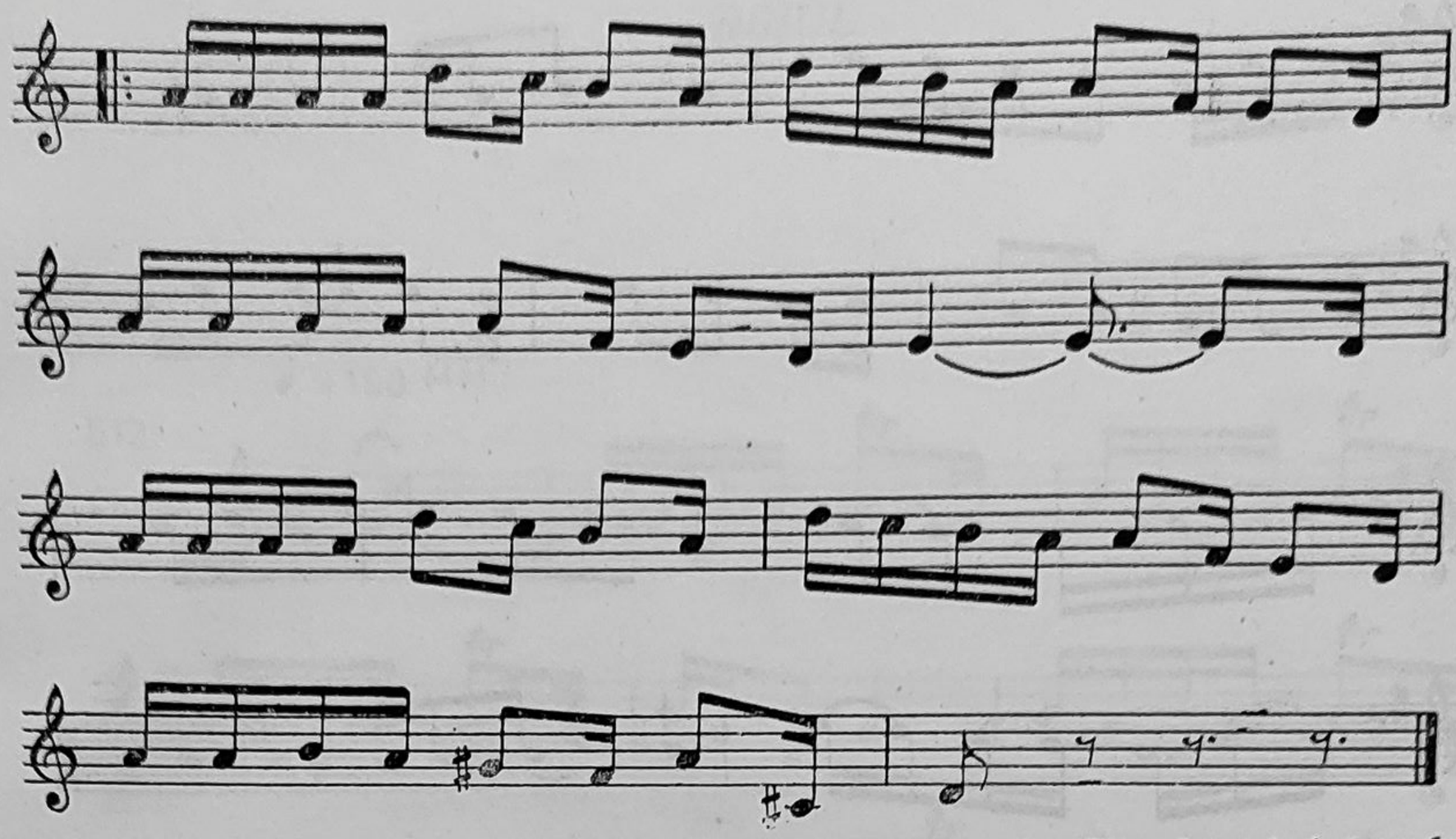


(Extras din Emilia Comișel, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor* București, 1964, nr. 153, pag. 162).

ÎNVÎRTITA BĂTRÎNEASCĂ

Poiana Sibiului — Sebeș

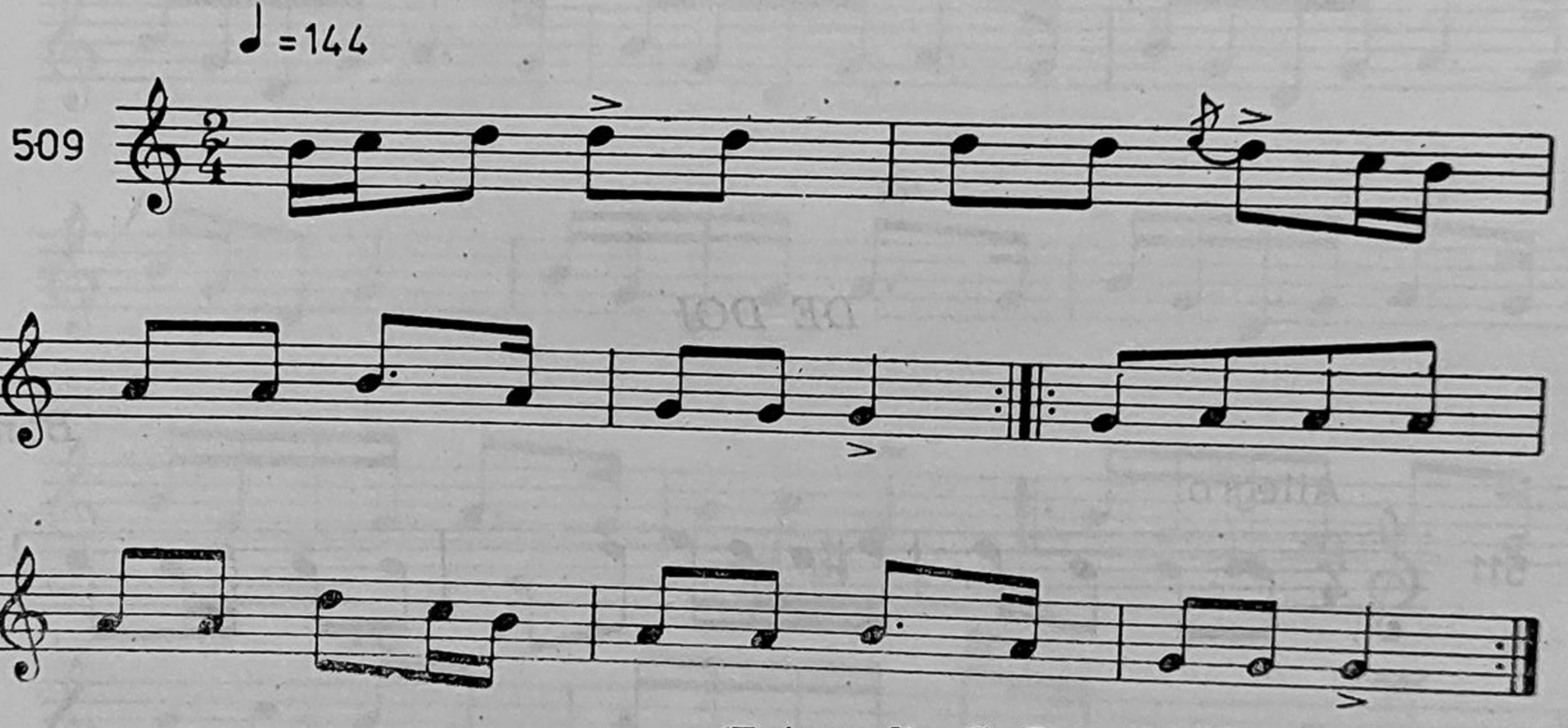




(Extras din *Cîte doruri sînt pe lume*, Brașov, 1969, p. 300).

MĂZĂRICA

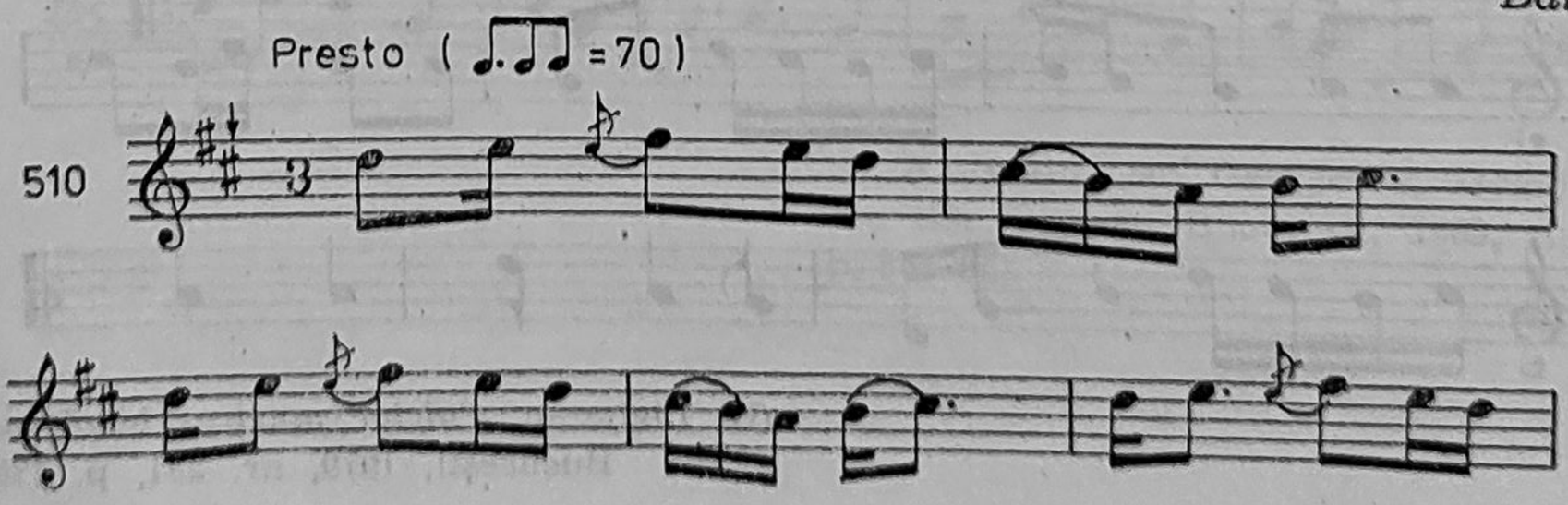
Belinț — Banat

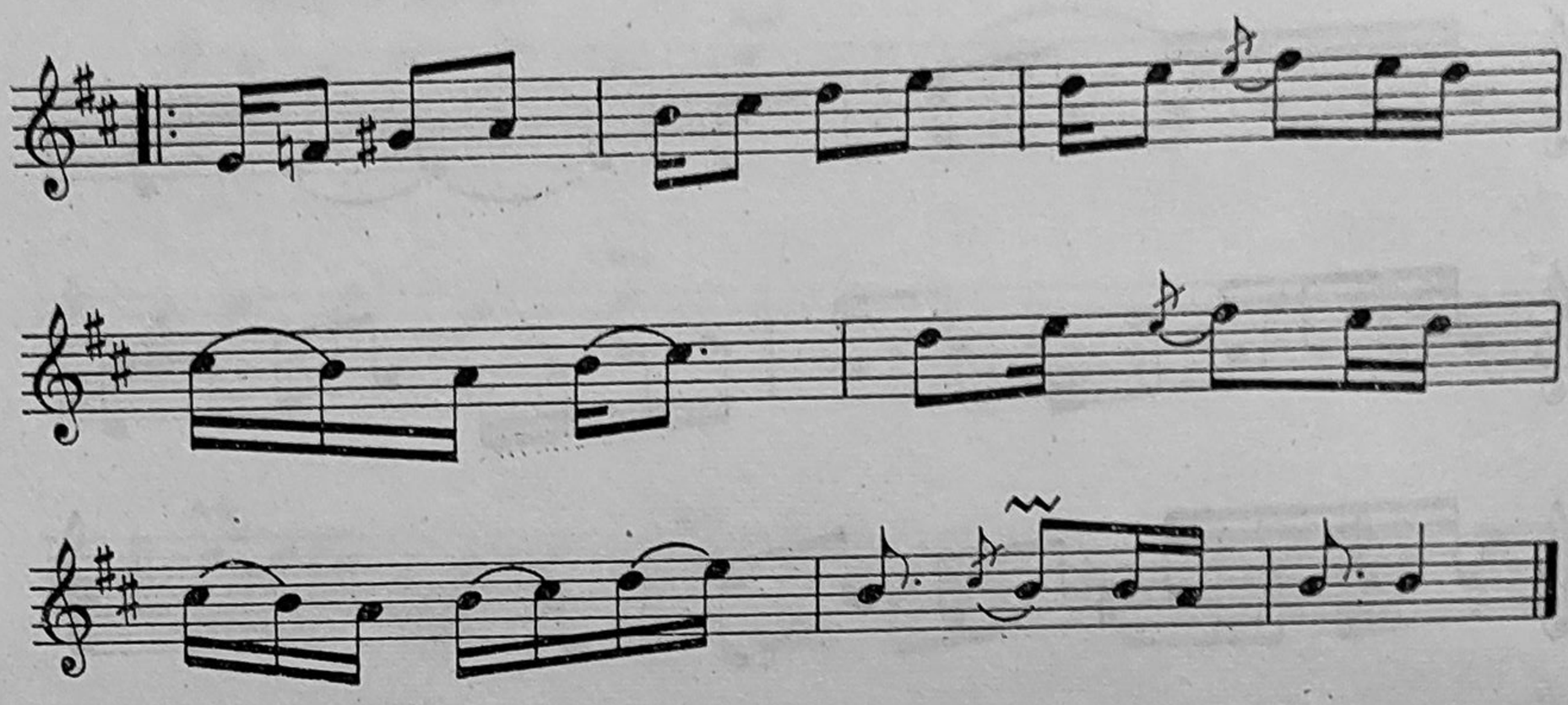


(Extras din S. Drăgoi, *Monografia muzicală a comunei Belinț*, nr. 5, p. 139)

BRÎUL NOU

Banat

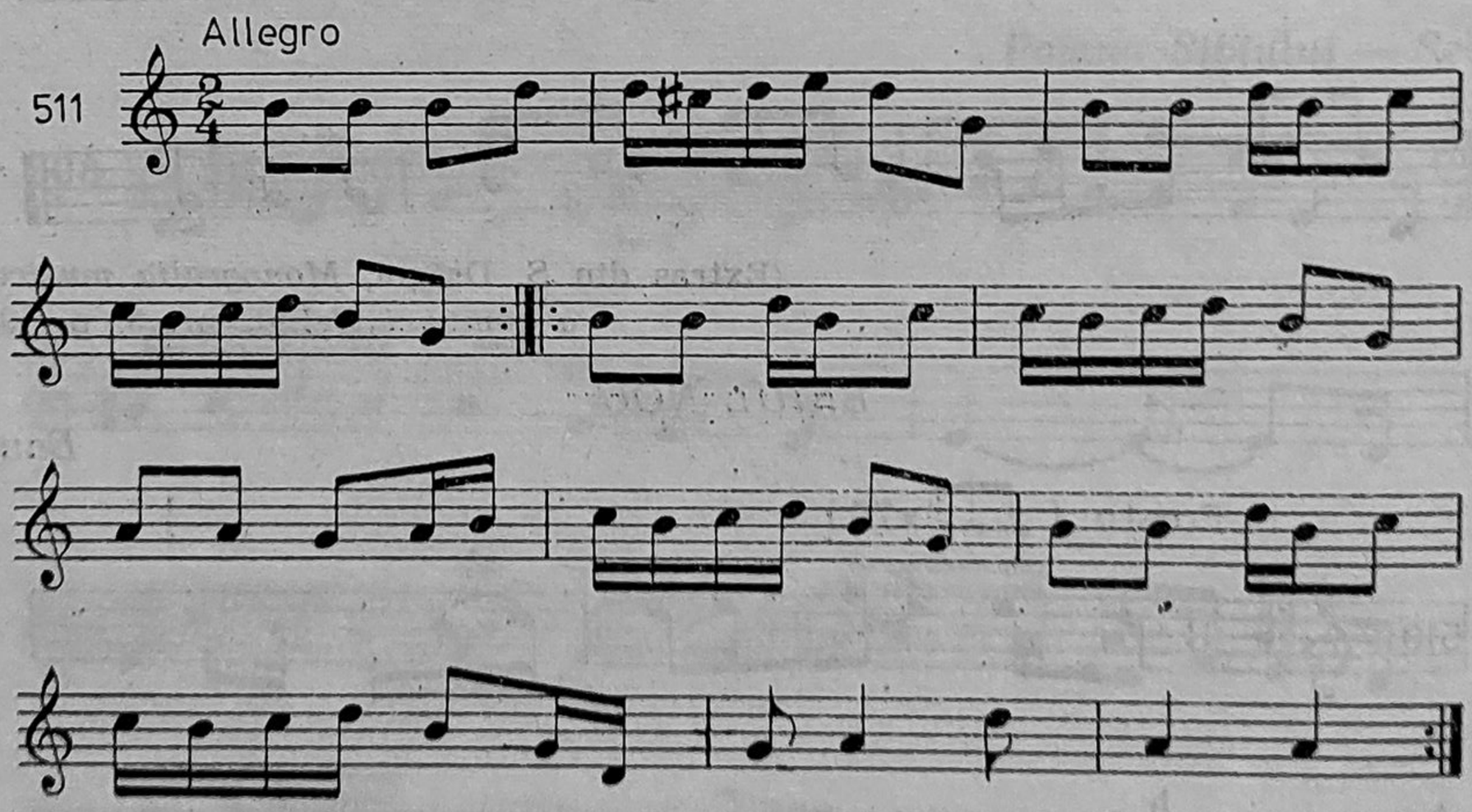




(T. Alexandru, *Muzica populară românească*, nr. 47, p. 172).

DE DOI

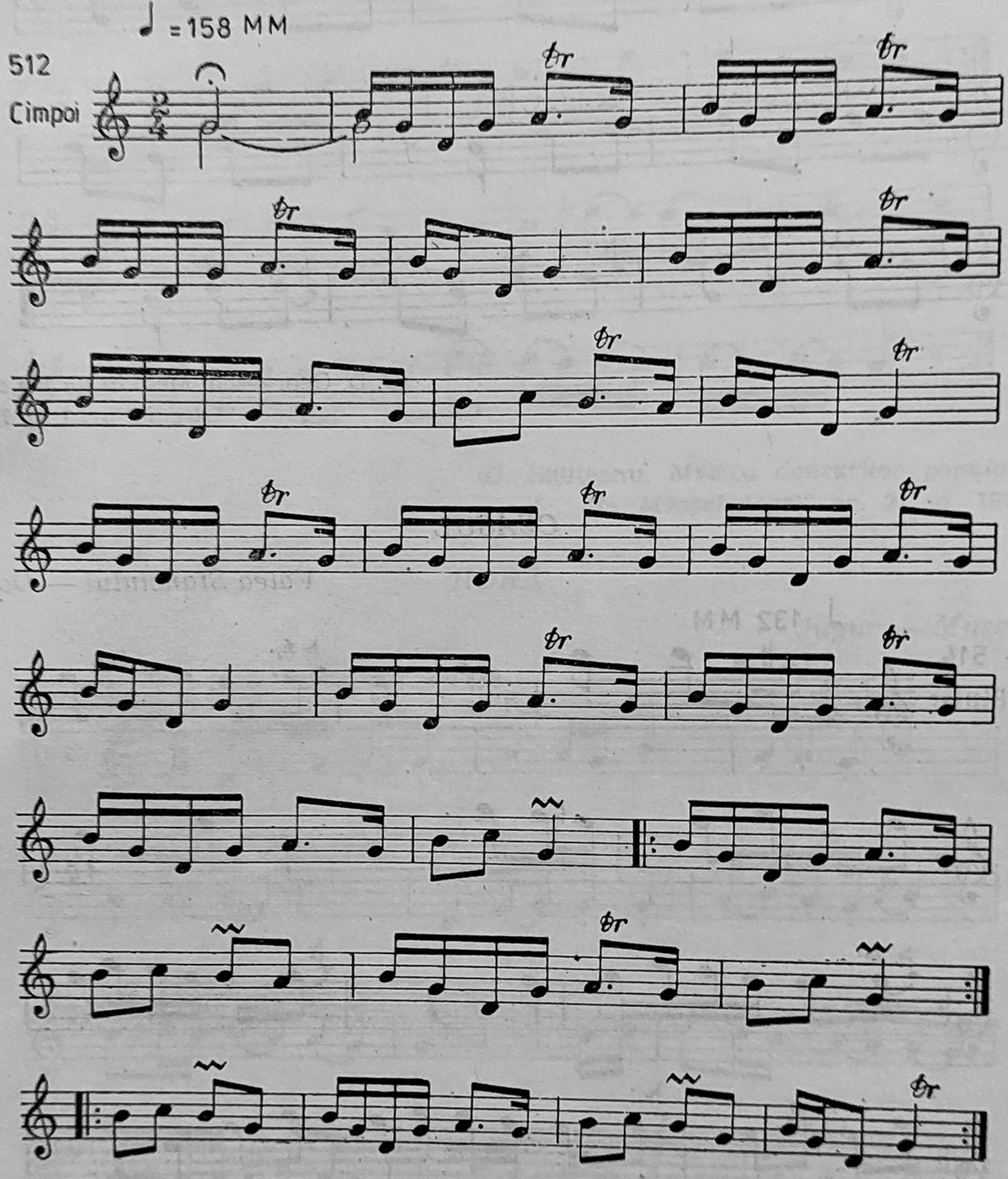
Banat



(N. Lighezan, *Folclor muzical bănățean*, București, 1979, nr. 251, p. 175).

BRÎUL

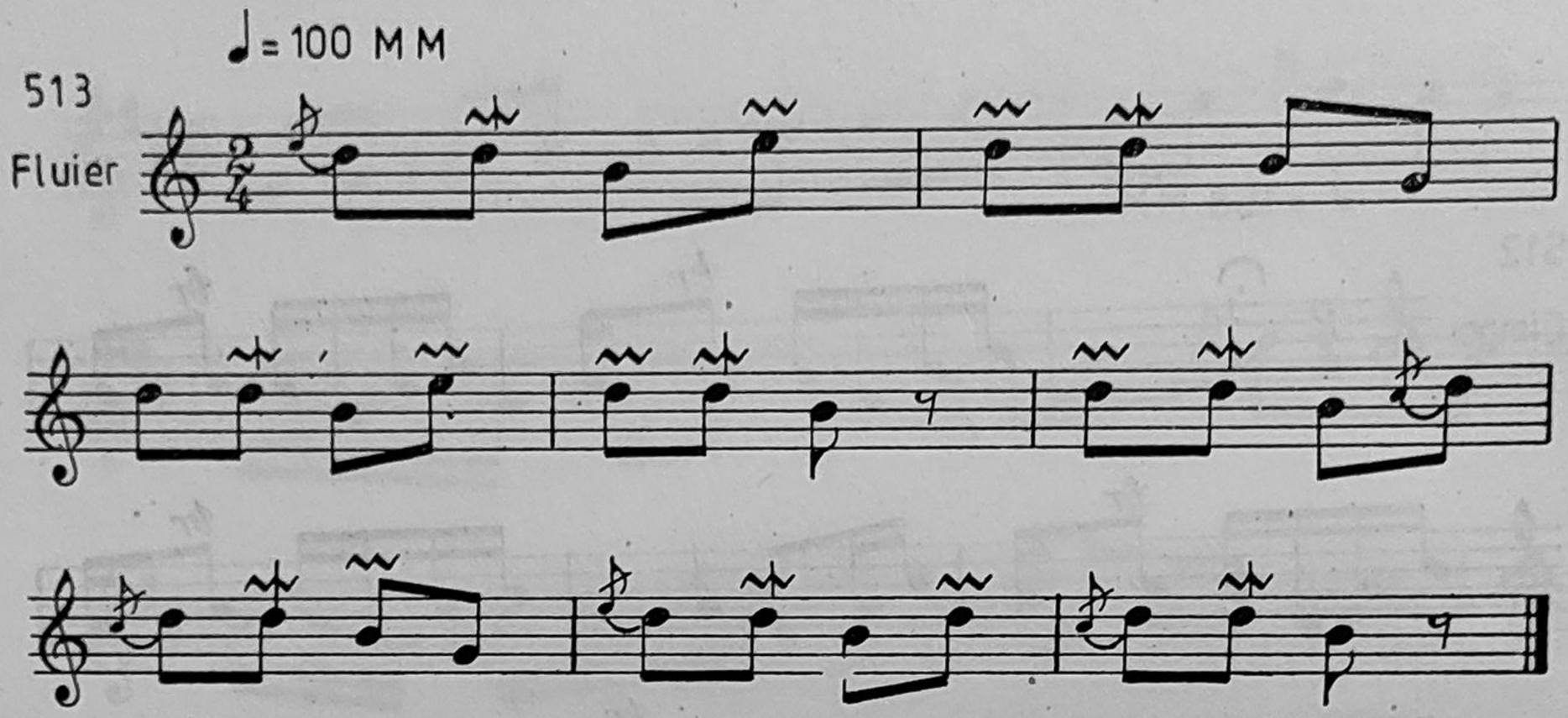
Polovragi — Gorj



(Corneliu Dan Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, București, 1969, nr 16, p. 85—86).

SÎRBA BĂTRÎNILOR

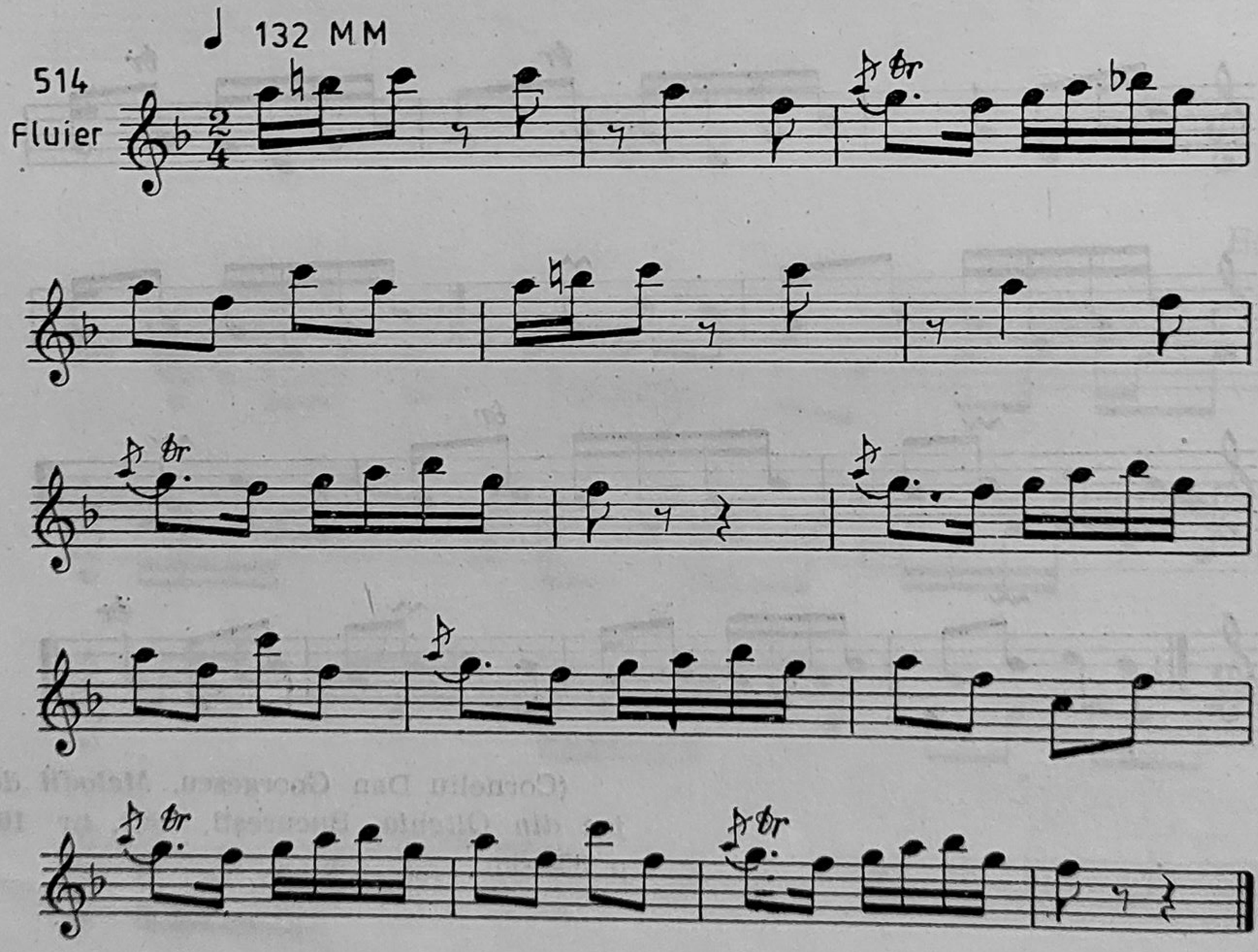
Bărbăteşti — Vîlcea



(C. D. Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, nr. 1, p. 76).

CEASUL

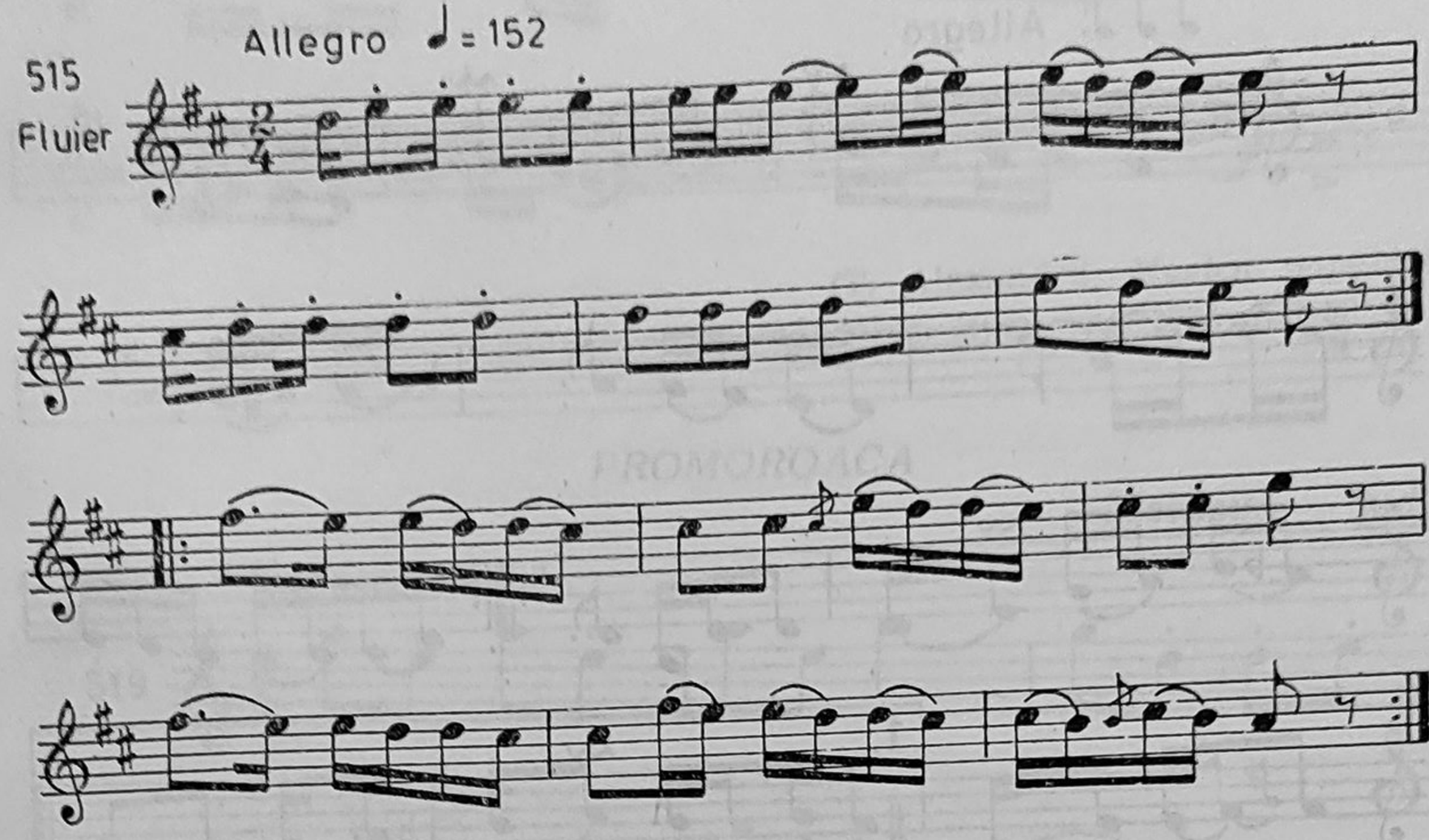
Valea Stanciului — Dolj



(C. D. Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, nr. 22, p. 88).

BRÎUL DIN MĂLEANU

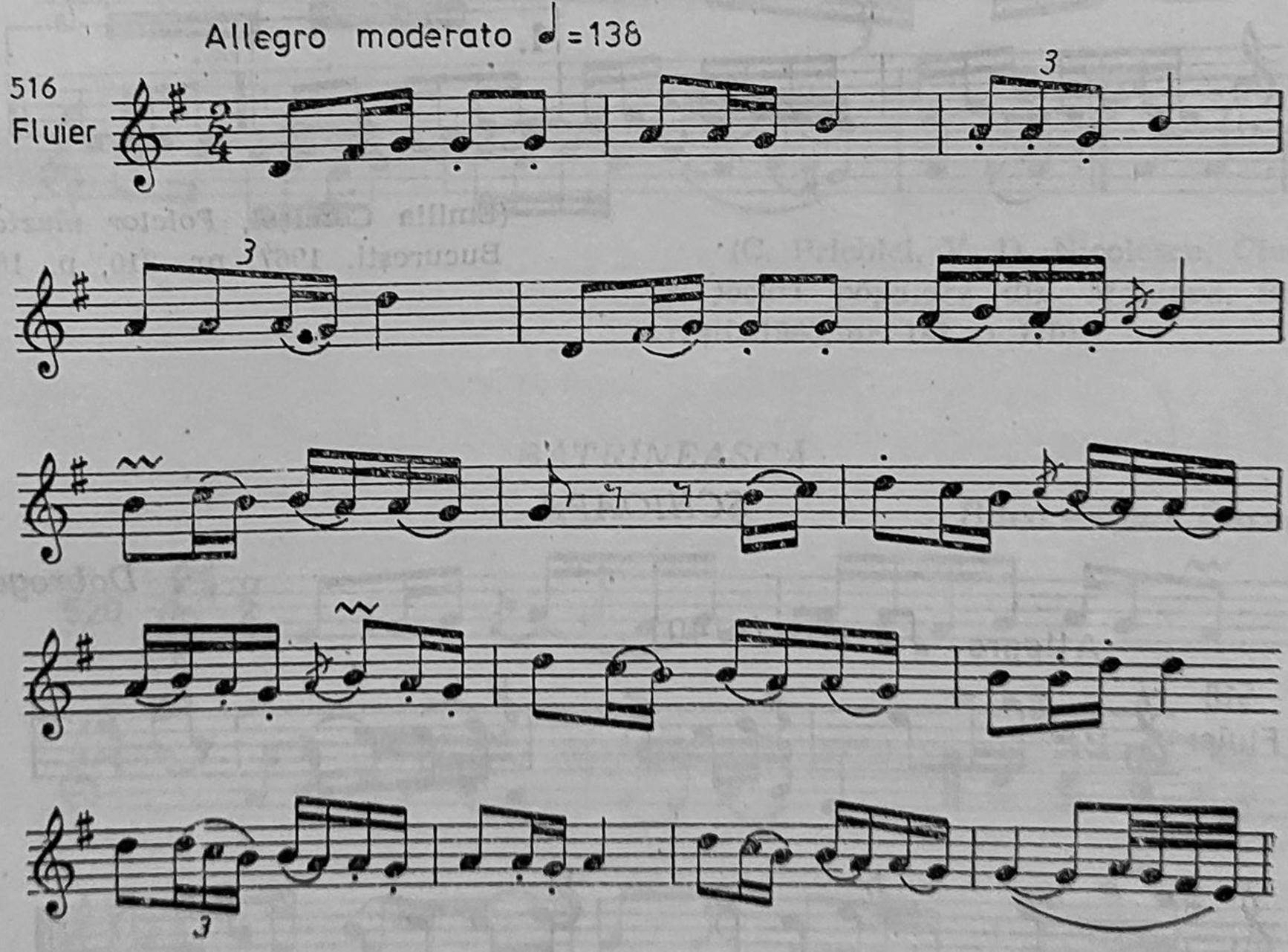
Mărcuș — Argeș



(G. Sulițeanu, *Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeș*, nr. 21, p. 192).

HORĂ

Jugur — Muscel

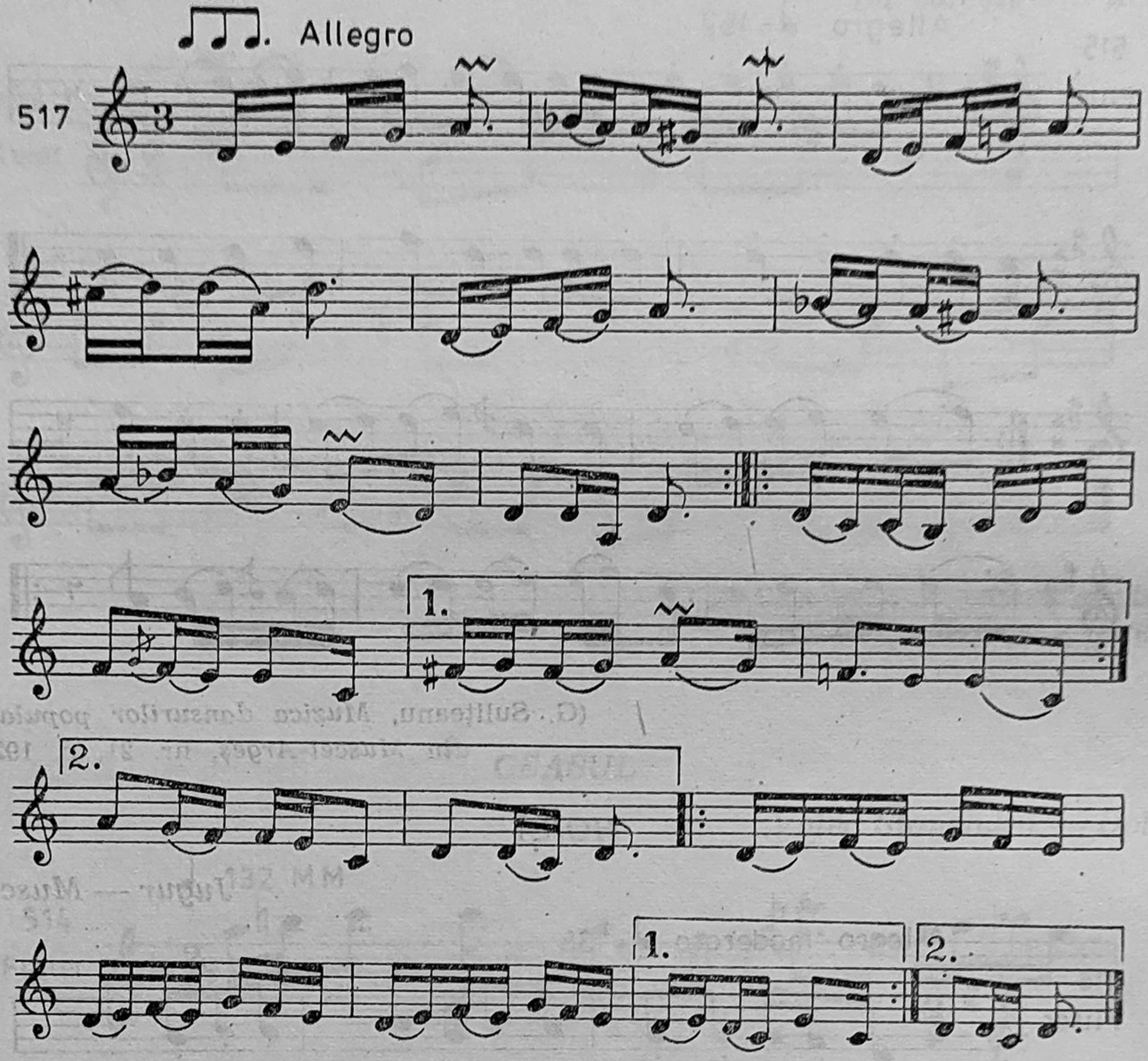


(G. Sulițeanu, op. citat, nr. 72, p. 267).

GEAMPARALE

Teleorman

517 ♫♫. Allegro



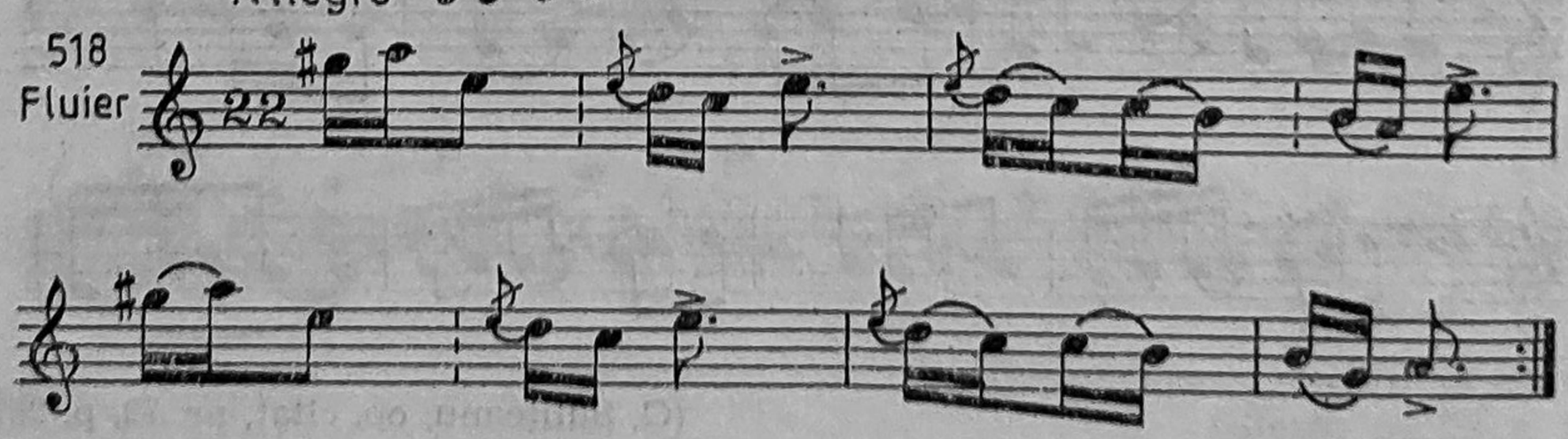
(Emilia Comişel, *Folclor muzical*, Bucureşti, 1967, nr. 210, p. 161).

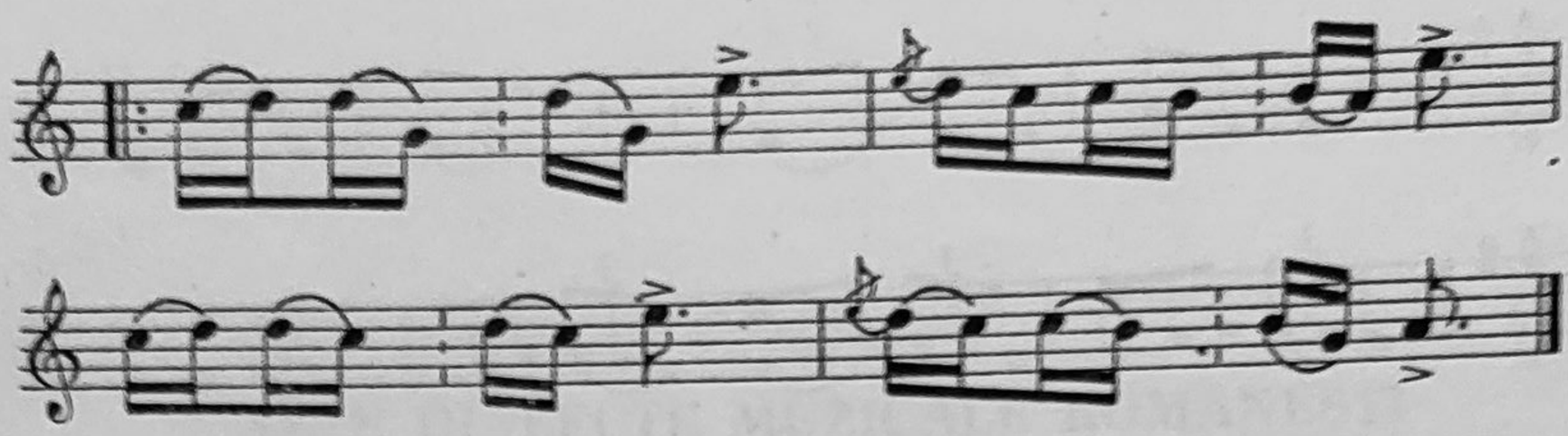
ŞCHIOAPA

Dobrogea

Allegro ♫♫. (≈40)

518 Fluier



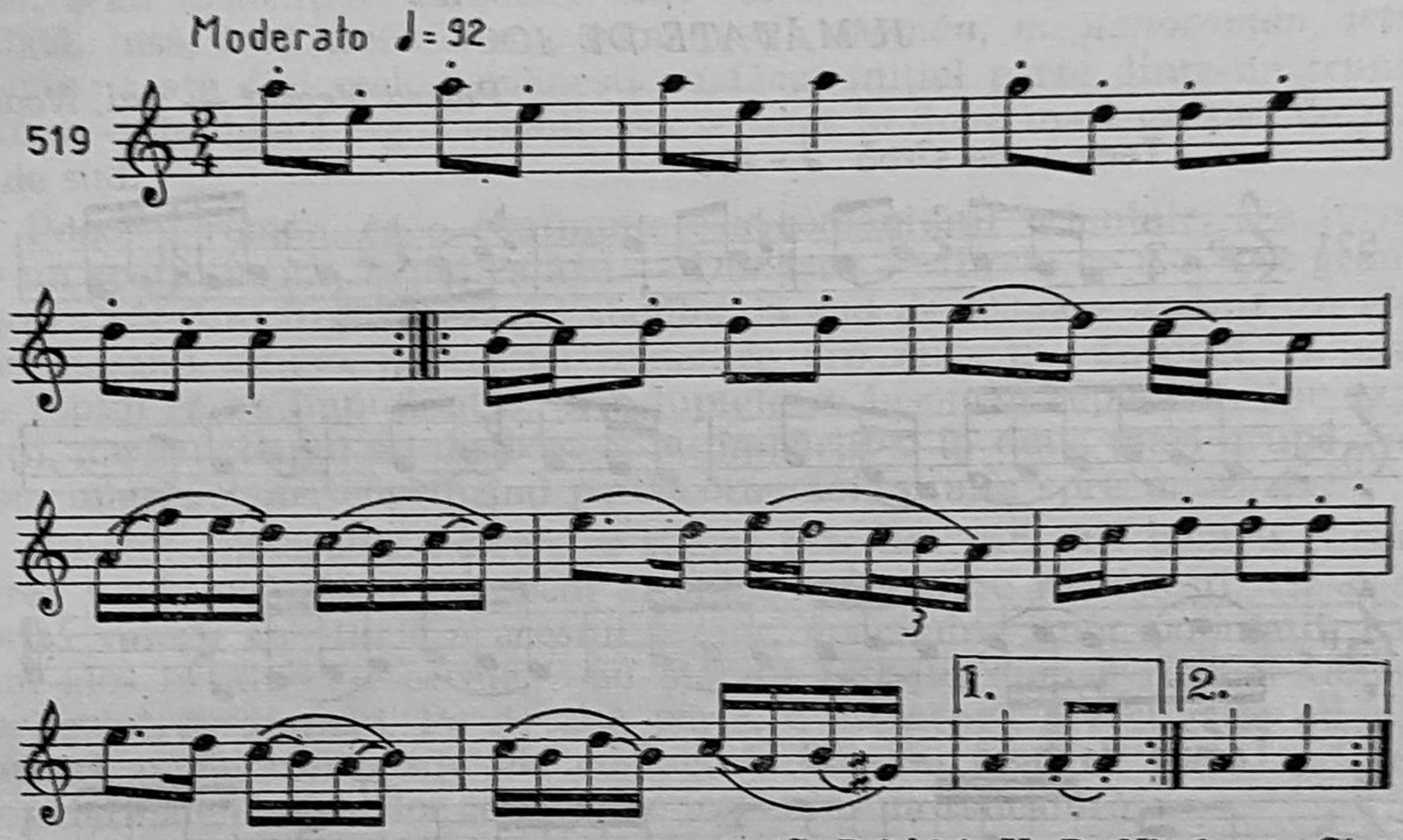


(T. Alexandru, *Muzica populară românească*, București, 1975, nr. 50, p. 173).

PROMOROACA

Moldova — jud. Iași

519

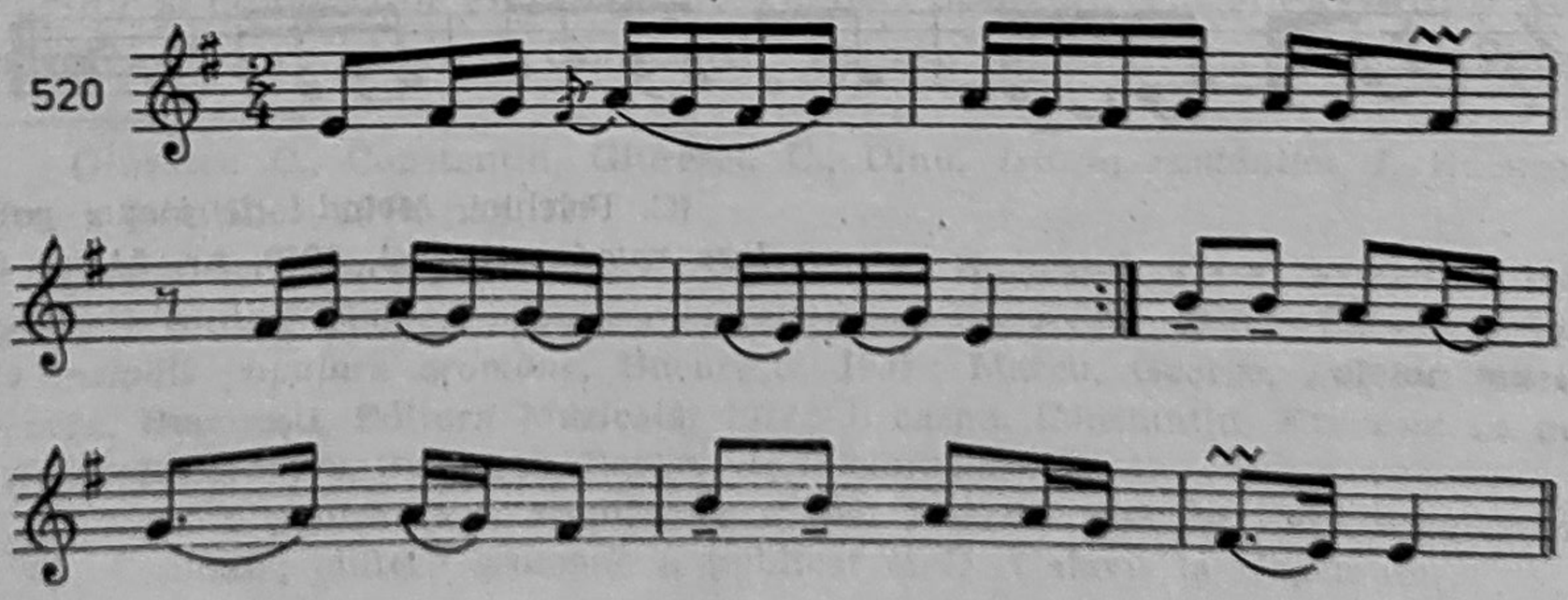


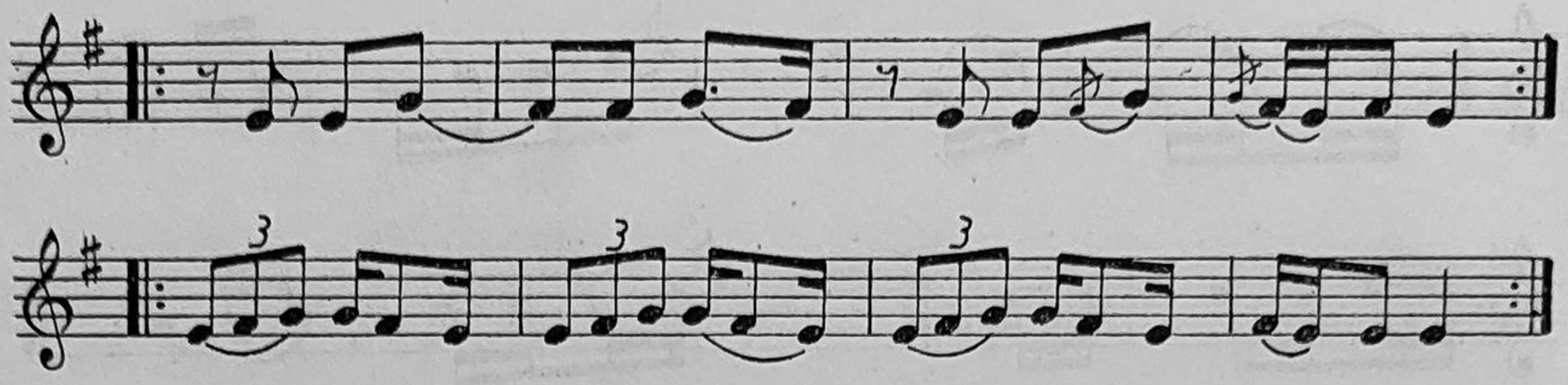
(C. Prichici, V. D. Nicolescu, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, București, 1963, nr. 147, p. 170).

BĂTRÎNEASCĂ

Bilca — jud. Suceava

520

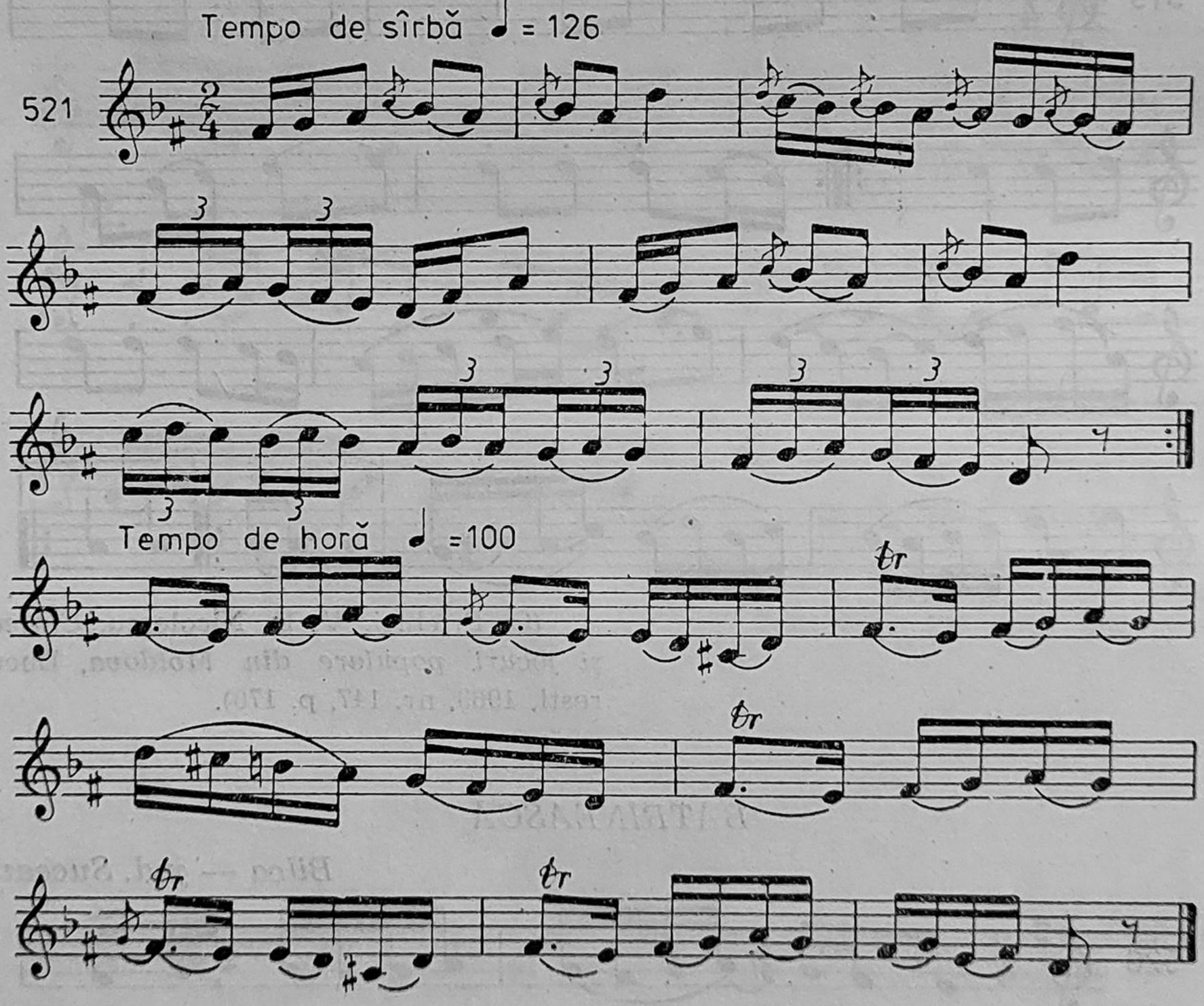




(F. Bucescu, S. Ciubotaru, V. V. Bîrleanu, *Bătrîneasca — doine, bocete, cîntece și jocuri din Ținutul Rădăuților*, Iași, 1974, p. 100).

JUMĂTATE DE JOC

Piatra Neamț — jud. Neamț



(C. Prichici, *Melodii de jocuri populare românești*, Iași, 1962, nr. 54, p. 86)

V

ALTE DIALECTE MUZICALE ROMÂNEȘTI

Capitolele anterioare au conturat trăsăturile generale ale folclorului muzical românesc, atît din punct de vedere structural, cît și funcțional. De fapt, s-au evidențiat caracteristicile unui singur dialect: *dacoromân*. Există, însă, încă trei dialecte românești: *aromân, meglenoromân, istroromân;* toate dialectele românești au făcut inițial parte dintr-un trunchi comun care, de-a lungul vremii, s-a separat în două mari grupe: de nord și de sud.

Poporul român, ca o continuitate a romanității orientale, s-a format pe un spațiu întins, avînd ca axă — Dunărea — fluviu ce n-a fost graniță pentru români. Însă „așezarea slavilor la sud de Dunăre a avut un efect considerabil asupra populației romanice din răsăritul Europei. În afară de faptul că au împuținat-o, prin luptele ce însoțeau repetatele lor expediții, dar cu timpul au dislocat-o, au împărțit-o în două mari grupe: una spre miazănoapte, cuprinzînd pe *dacoromâni*, și alta spre miazăzi..."[1]

Studiul folclorului dialectelor sudice este necesar, atît pentru cunoașterea fondului comun străvechi al culturii populare românești, cît și datorită valorii spirituale a acestui tezaur, aparținînd unor populații, care, mai ales în ultimele secole, s-au stabilit într-un număr considerabil pe teritoriul dacoromân. Pe de altă parte, o asemenea investigație pune în lumină unele consecințe ale contactului ce s-a produs între culturile populare ale neamurilor ce locuiesc în Peninsula Balcanică.

Trebuie menționat că, pînă acum, aceste trei dialecte au fost cercetate, în special, din punct de vedere lingvistic și etnografic. Muzical, contribuții importante s-au adus, mai ales în ultimul timp, în ceea ce privește dialectul *aromân* și, în parte, cel *meglenoromân*.

Folclorul muzical aromân aparține celei mai numeroase ramuri sudice, iar trăsăturile sale caracteristice au putut fi desprinse în urma cercetărilor și culegerilor efectuate de Tache Papahagi, Vanghele Millio, Ioan Caranica, George Marcu, Constantin Brezan[2] și alții[3]; o imagine de an-

---

[1] Giurescu C., Constantin, Giurescu C., Dinu, *Istoria românilor I*, București. Editura Științifică, 1974, pag. 188.

[2] Papahagi, Tache, *Artologie românească*, București, Casa Școalelor, 1922; Vanghele Millio, *Cîntece populare macedonene*, București, 1928; Caranica, Ioan, *130 melodii populare aromâne*, București, 1937; Marcu, George, *Folclor muzical aromân*, București, Editura Muzicală, 1977; Breazna, Constantin, *Execuția în grup a cîntecului aromân*, București, Revista de folclor, 1980, nr. 1.

[3] Cîntarea polifonică a aromânilor a mai fost descrisă de Emil Riegler-Dinu și Th. Capidan; cîntece aromâne a publicat și D. Galavu la Constanța.

samblu asupra acestei creații populare se poate contura, îndeosebi, din relativ recentul volum aparținînd lui George Marcu — *Folclor muzical aromân*, București, Editura Muzicală, 1977.

Răspîndiți în împrejurări cunoscute, în aproape toată Peninsula Balcanică — Albania, Grecia, Iugoslavia, Bulgaria — precum și în România, aromânii își păstrează limba, obiceiurile, muzica, dar și însușirile fizice și morale. Ocupațiile lor de bază au fost păstoritul și cărăușia, uneori și agricultura ; majoritatea celor stabiliți pe teritoriul țării noastre o formează în prezent populația țărănească din județele Constanța și Tulcea. În ultimele decenii, unele familii de aromâni s-au stabilit în împrejurimile Capitalei ; numeroși aromâni întîlnim, însă, și în orașe : Constanța, Tulcea, Medgidia, Călărași, Slobozia, Brăila sau București.

După zonele geografice sau așezările de origine, se disting cîteva grupe mari de aromâni :

— *grămușteníi* (porecliți „cipani") — proveniți din mai multe localități din Peninsula Balcanică, în majoritate descendenți din comuna aromână Gramoste, Epir — Grecia ;

— *fîrșeroții* — păstori transhumanți, originari din nordul Greciei și zona Corcea — Albania ;

— *pindenii* (verieni sau avdeliați) — proveniți din Pind ;

— *bitolenii* — originari din zona Bitolia — Iugoslavia.

Populația aromână din țara noastră continuă să practice, cu deosebită vigoare, obiceiurile și cîntecele pe care le-a moștenit și le-a creat în decursul timpului. Genurile folclorice se manifestă, îndeosebi la anumite prilejuri, cum ar fi logodna, nunta, hora duminicală, sărbătorile calendaristice, deoarece interpretarea individuală, cu sau fără participarea grupului, apare mai puțin în comparație cu dialectul dacoromân.

Un obicei străvechi și la aromâni este *colindatul ;* practicat de către copii, care pornesc dis-de-dimineață în grupuri, el are aceeași funcție de urare. Unii copii poartă cîte o traistă, în care strîng bucatele, alții au cîte un băț lung, legat cu o sfoară împletită din fire albe și roșii. Melodiile se desfășoară într-un ambitus restrîns (tetracord, pentacord), ritmica lor fiind specifică folclorului copiilor.

Printre genurile ocazionale, care fac parte din repertoriul familial, se poate menționa *bocetul.* Se cîntă în grup, în primul rînd de rudele apropiate ale defunctului. Multe bocete au texte tradiționale, în care se schimbă doar numele mortului ; sînt și situații cînd textele se improvizează pe melodii existente. Cînd cel decedat este tînăr necăsătorit, este îmbrăcat în straie de mire sau mireasă, cîntîndu-i-se și cîntece de logodnă și nuntă. Materialul sonor al bocetelor conține trei, patru, cinci sunete, constituindu-se în *bicordii, tricordii, tritonii, tetracordii, tetratonii* etc., ritmul este *parlando-rubato,* iar melodiile se desfășoară frecvent pe formule *recto-tono.*

Logodna și **nunta** au aproximativ aceeași desfășurare la toți aromânii. Ca act premergător al nunții, logodna capătă la aromâni o importanță deosebită, deoarece marchează momentul solemn al unor noi înrudiri. Ea cuprinde tratativele petitului, purtate de neamuri sau prieteni, cererea în căsătorie, oferirea de daruri (semnul mic și semnul mare) din partea părinților flăcăului către părinții fetei. În cadrul ospățului final, au loc și alte obiceiuri, care includ cîntecele și jocurile ocazionale.

La nuntă participă o largă colectivitate, iar obiceiurile respective încep, de regulă, miercuri după amiază și se încheie marți dimineața ; ele constau în frămîntatul aluatului de către „surate" (prietenele miresei), coacerea

colacilor și pîinii de nuntă, „vizionarea“ de către rude și prieteni a zestrei fetei, o dată cu oferirea de daruri, pregătirea steagului nunții („flamuri“) de către „fîrtați“ (cavalerii de onoare ai mirelui), masa de bun rămas de la casa miresei. Duminică, în ziua cununiei, se creează o atmosferă de mare sărbătoare, atît la casa mirelui cît și la casa miresii. La casa mirelui este adus, cu alai, nașul ; apoi se desfășoară „bărbieritul mirelui“ și plecarea spre casa miresei. Pe tot parcursul drumului se interpretează, numai în grup, cîntecele nupțiale ; cîntarea este eterofonică sau chiar polifonică (la fîrșeroți). După masa de la casa miresei și încărcatul zestrei, au loc și alte secvențe ale ceremonialului, printre care scoaterea miresei la horă (cînd, de cele mai multe ori, nu cîntă lăutarii, ci tot grupul dansează și cîntă în același timp) și momentele rituale legate de ajungerea miresei la casa mirelui.

Cîntecele de logodnă și nuntă se interpretează în momentele principale ale ceremonialului ; cîntate numai în grup, textele lor reflectă solidaritatea colectivității cu noua familie, avînd o funcție de urare. Melodiile au la bază același material sonor, restrîns, predominînd structurile *oligocordice* și *pentatonice*.

Alte genuri caracteristice ale folclorului muzical aromân sînt cîntecele lirice, *cîntecele epice-eroice, haiducești* sau *baladele* și *cîntecele de joc*. Diferențierea pe genuri este determinată, în primul rînd, de conținutul textelor, deoarece structurile melodice sînt aproximativ aceleași, iar cîntatul în grup la aromâni este tradițional și aproape generalizat ; excepții fac unele cîntece lirice *(de dor, de dragoste, de înstrăinare), „cînvănărești“* (ale cărăușilor) și *„picurărești“* (ale păstorilor transhumanți), care sînt interpretate individual.

O largă circulație au cîntecele epice, ale căror texte evocă diferite etape ale dezvoltării vieții aromânilor ; cîntecele haiducești și baladele sînt numeroase, fiecare comună din locurile de baștină avîndu-și eroii ei ; multe texte se cîntă pe aceeași melodie, iar baladele nu conțin recitativul epic, pe care îl întîlnim în dialectul dacoromân.

Pe lîngă clasificarea pe genuri (printre care s-ar putea include și unele cîntece agrare — de Sînziene, Dodola), folclorul muzical aromân poate fi studiat avînd în vedere și alte criterii : *sursa de interpretare* (voci sau instrumente), *funcția* și *tipul melodic* (de ascultat sau de joc), *trăsăturile structurale, maniera de cîntare* (antifonică, eterofonică, polifonică), *mediul social* în care a fost creat (rural sau urban).

Dacă tradiția de a cînta și dansa în același timp este foarte veche la aromâni, ea a fost cu timpul înlocuită, în parte, prin interpretarea melodiilor de joc, de către fluier, cimpoi, caval, vioară (cu dairea) sau acordeon ; în aceste cazuri, melodiile sînt adaptate posibilităților tehnice ale instrumentelor respective. Pe alocuri, melodiile instrumentale de joc sînt însoțite și de texte improvizate, cu conținut satiric. Unii aromâni, rămași în Peninsula Balcanică, continuă să joace numai cu acompaniament de cîntec vocal și nu-și amintesc să fi folosit instrumente în asemenea împrejurare (7, p. 70).

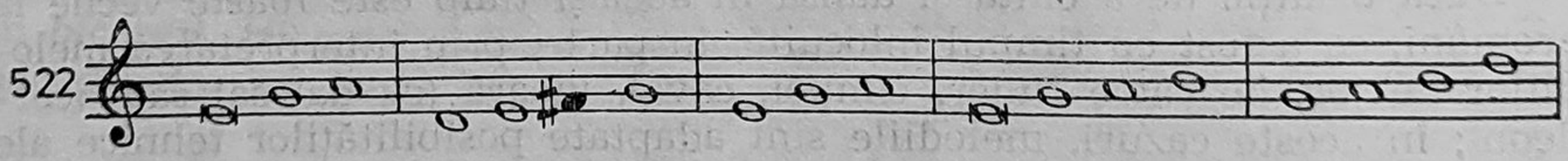
O trăsătură definitorie a muzicii aromânilor este împărțirea în două categorii a cîntecelor vocale : *cîntecele „din pade“* (stînd jos), cu funcția de ascultat și *cîntecele de joc*. În aceste două mari categorii se include atît muzica neocazională cît și cea mai mare parte a folclorului muzical ritual (3, p. 105).

Cîntecele „din pade“ sînt interpretate *rubato*, într-un *tempo mai lent*, iar linia melodică este de o *mare bogăție ornamentală*; se pot distinge unele procedee specifice de îmbogățire melodică: *portamentoul*, executat pe toate intervalele între *secundă* și *sextă*, mersul melismatic coborîtor la treapta alăturată, care înlocuiește sunetul pe mai multe silabe, *apogiatura* și *glissandoul* ascendent de la începutul rîndului melodic și *apogiatura descendentă* la mijlocul sau spre sfîrșitul rîndului melodic.

Cîntecele de joc se execută într-un tempo mai mișcat, ritmul este *giusto-silabic* sau *aksak*, melodia este mai puțin ornamentată, iar versificația mai bine cimentată față de cîntecele „din pade“, unde aceasta se poate îmbogăți cu interjecții, silabe de completare, repetiții și chiar refrene instabile. Deci, cele două categorii sînt determinate de funcția pe care o au cîntecele în viața colectivității. În creația orală aromână, jocul ocupă un loc de frunte, fiind practicat cu multă însuflețire la orice petrecere. Pe lîngă *Hora mare* („Corlú“), care are forma unui cerc deschis și este condusă de un bărbat mai în vîrstă, ce ține în mîna dreaptă un „marțú“ („șarpe“ din mărgele) sau o batistă, se mai execută jocuri bărbătrînești („giocuri ausești“), jocuri voinicești („ciamcu“) etc.; în timpul dansului nu se obișnuiesc strigăturile. Cîntecele de joc se interpretează numai antifonic; primii care încep de obicei să cînte sînt cei din capul horei, grupul al doilea reluînd aceeași strofă sau continuînd cu următoarea. Astfel, un grup execută figurile de virtuozitate, în timp ce celălalt se concentrează asupra cîntecului.

Ambele categorii de cîntece — *din pade* și *de joc* — prezintă și unele trăsături comune. Este caracteristică versificația *hexa și octosilabică, acatalectică* și *catalectică*, ce prezintă o mare unitate pentru toate ramurile poporului român (rareori se întîlnesc și versuri *decasilabice* sau *dodecasilabice*). În folclorul pindenilor și grămuștenilor se remarcă versurile libere — neritmate, iar în cîntecele polifonice fîrșerotești, cîntecele de joc și cele de influență orășenească se întîlnesc mai mult versurile ritmate. Așa cum menționam anterior, în cîntare apar și unele fenomene de versificație cu caracter improvizatoric; în aproape toate genurile, versurile sînt însoțite de numeroase interjecții: *aide, lele, more, moi, lai, o* etc.; se poate întîmpla, cu precădere în cîntecele fîrșerotești, ca un cuvînt să fie cîntat numai pe jumătate, ca apoi să fie reluat în întregime.

O altă trăsătură comună este aceea că la baza cîntecului dialectal aromân este modul *pentatonic anhemitonic*. În cele mai arhaice melodii, apar frecvent *tritonii și tetratonii*, în diferite stări, (3, p. 107), iar *hexacordiile*



și *heptacordiile* sînt prezente, cu precădere, în cîntecele aromâne noi. Modurile cromatice, ca și alterările treptelor, pe parcursul desfășurării melodice, se întîlnesc foarte rar. Linia melodică, tipic modală, are multe trăsături comune cu muzica gregoriană. Pe de altă parte, vocea alunecă în așa fel, încît sunetele reale sînt atinse rareori în afara cadențelor și cezurilor; *portamentul* este caracteristic[1].

[1] Unii cercetători socotesc acest fel de portament ca un semn de mare vechime a cîntecelor; ar fi o rămășiță a vremii cînd intervalele nu erau fixate, iar un sunet mai depărtat era atins prin alunecare, (7, p. 72).

Deşi condiţiile de viaţă ale aromânilor s-au transformat considerabil, persistă şi în prezent concepţia de grup-strîns, legată de principala lor ocupaţie tradiţională — păstoritul, care obliga familiile să urmeze, împreună cu oile, drumurile transhumanţei. Execuţia în grup a cîntecelor a determinat o trainică stabilitate a acestora (asemenea unor cîntece rituale dacoromâne) şi a favorizat unele fenomene muzicale : *antifonia, eterofonia, polifonia.*

Antifonia nu se manifestă numai la cîntecele de joc, ci şi la cele „din pade" ; în trecut, bătrînii cîntau numai „separat", alternativ : o strofă era cîntată de bărbaţi, apoi grupul de femei o relua etc. ; aceasta este o trăsătură comună tuturor grupurilor de aromâni.

Eterofonia apare în cel puţin 60% din execuţiile în grup ; ea este urmarea simţului improvizaţiei, foarte dezvoltat la aromâni. Variaţiile nu sînt de natură ritmică, ci melodică, apărînd intervale de *secundă, terţă, cvartă* şi chiar *cvintă* sau *sextă*. Chiar atunci cînd componenţa grupei este mixtă, cîntecul este început la unison, interpretarea la octavă nefiind uzitată în stilul dialectal aromân.

În ceea ce priveşte *polifonia*, se disting două tipuri : unul se întîlneşte la pindeni şi grămuşteni, iar altul la fîrşeroţi. În primul caz, cîntecele nu se interpretează numai polifonic ; aceeaşi melodie poate fi cîntată la unison, pe două voci, mai rar pe trei voci. Cînd se cîntă pe voci, cea mai mare parte a grupului cîntă melodia şi numai cîţiva partea de acompaniament ; de regulă, silabele sînt izoritmice, ca şi în cazul eterofoniei.

Aromânii fîrşeroţi cîntă numai polifonic ; nici nu concep să cînte individual sau omofonic. Iar sistemul polifonic este mai dezvoltat decît cel menţionat mai sus ; cîntecele sînt interpretate prin trei linii sau surse vocale : *melodia solistului prim, melodia solistului secund şi isonul ţinut de grup*. Un cîntec este început de solistul principal ; către jumătatea sau sfîrşitul primului vers intră şi cîntăreţul secund, care *„l'i tal'i boatea"* (îi taie vocea) ; o dată cu acesta intră şi grupul, susţinînd pedala invariabilă pe fundamentală, cu vocala *e*. La sfîrşit, unii din grup, în semn de uşurare sau imitînd bîzoiul cimpoiului, coboară de pe fundamentală, printr-un portament, pînă la treapta a şasea. Această tehnică polifonică, ce presupune şi o deosebită măiestrie improvizatorică din partea soliştilor, poate fi întîlnită în forme identice la grecii din nordul Epirului şi la albanezii din zona Corcea. Stiluri asemănătoare sau chiar mai dezvoltate au unele cîntări ale corsicanilor sau muzica populară a osetinilor, gruzilor şi altor populaţii din Caucaz şi Transcaucazia (1, p. 45).

Dialectul meglenoromân. Primul studiu (însoţit de 15 melodii) asupra muzicii meglenoromânilor a apărut foarte recent[1]. Pînă la această dată, în unele lucrări de sinteză ale etnomuzicologiei noastre se afirmase că, dacă din punct de vedere lingvistic au fost studiate cele patru dialecte româneşti, muzical n-au fost abordate decît două dintre ele — dacoromân şi aromân. Studiul asupra dialectului muzical meglenoromân s-a bazat pe o cercetare efectuată în comuna Cerna, judeţul Tulcea, unde aproximativ 40% din populaţie sînt megleniţi.

[1] Oprea, Gheorghe, *Despre muzica meglenoromânilor — o cercetare folclorică în satul Cerna, judeţul Tulcea*, Studii de muzicologie, vol. XVI, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981.

Sigur, de la bun început, se nasc în mod firesc întrebările : cine sînt meglenoromânii sau megleniții, cum mai sînt numiți de către dacoromâni, cum au ajuns ei din cîmpia Megleniei și munții apropiați în Dobrogea de Nord ?

De la marele nostru folclorist Constantin Brăiloiu se știe că nu ne putem mărgini doar la „cercetarea realităților strict muzicale". Cu atît mai mult, în cazul nostru, trebuie să facem apel la datele pe care ni le oferă memoria populară ; iar aici, aceasta este foarte trainică și vie, pentru că nu există locuitor care să nu cunoască măcar istoria apropiată a megleniților. Mulți dintre cei mai în vîrstă au trăit cele două mutări de populații (1926 și 1940), iar unii dintre ei păstrează, ca pe niște bunuri de mare preț, caietele cu poezii și legende inspirate din trecut[1]. Numele satelor unde au locuit sute de ani sînt cunoscute și acum de acești oameni, mare parte dintre ei provenind din Oșani[2], „cătunul"[3], care a rezistat cel mai mult turcilor și care n-a căzut în stăpînirea acestora decît la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Se mai păstrează în amintire că, tot în acele locuri, au început să învețe în limba română, inițial cu dascălii provenind din mijlocul lor și rezistînd tuturor împotrivirilor, iar apoi avînd învățători întreținuți de statul român. Cei mai în vîrstă se întreabă și astăzi „cum am rămas noi, cum s-au păstrat limba, obiceiurile și cîntecele noastre atîta timp, peste o mie de ani" ?

Pe lîngă mîndria și dîrzenia, istețimea și tenacitatea care-i caracterizează, se știe că baza de organizare a satelor vechi din obștile patriarhale a fost *neamul*. „Satele aveau ca element de bază neamul, cu toate încrengăturile lui, iar ca mod de articulare a acestor elemente relațiile de înrudire înlăuntrul neamului și între neamuri. Comunitățile folclorice tradiționale aveau o endogamie locală, limitată la sat sau la zona mai apropiată"[4]. Astfel se explică și perpetuarea dialectului meglenoromân pînă în contemporaneitate ; dar dialectul meglenoromân a făcut parte, ca și celelalte,

---

[1] Un om cu multă experiență de viață, care știe cîteva limbi (grecește, bulgărește, sîrbește, turcește), dogar în Cerna — Misir Ioan (69 ani) a relatat o istorie a megleniților, amestec de legendă și adevăr, potrivit căreia aceștia, împreună cu aromânii (deci, o parte din populația dacoromană) ar fi urmașii oștilor lui Aurelian, rămase în Pind și alți munți din peninsulă, de teama răzbunării Romei că au părăsit Dacia ; de aici s-ar numi ei „sînțari" — în slavă feciori de împărat ; de la slavii cu care s-au învecinat, denumirea a fost preluată și de românii din nord, care le-au zis „țînțari", pentru că pronunță „țe, țî" în loc de „ce, ci".

[2] De la *hoș*, care înseamnă în turcește *bine* ; hoș-Hoșani, de la care a rămas Oșani ; inițial comuna era constituită din mai multe sate, mai tîrziu, ca să reziste turcilor, s-au unit, ca să le fie „*hoș*" — bine.

[3] Localitate rurală în dialectul meglenoromân ; denumirea este valabilă și pentru dialectul dacoromân, dar numai în cazul unui sat mic.

[4] Pop, Mihai ; Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 111.

dintr-un trunchi comun străromân. Înseamnă că în momentul desprinderii populaţiilor străromâne sudice, poporul român era pe deplin format ; iar grupul care mai tîrziu s-a aşezat în Meglen, trebuie să fi fost deosebit de puternic, unitar, cu aceeaşi origine ca a dacoromânilor, aromânilor şi istroromânilor.

Un cercetător profund al istoriei şi limbii meglenoromâne este Th. Capidan. Cele trei volume ale sale[1] se fundamentează, în primul rînd, pe însemnările făcute în cursul unor călătorii efectuate, începînd din anul 1910, în localităţile din Meglen. Comentînd tot ce se afirmase pînă la el, în ordine cronologică[2] de către B. Nicolaides, I. G. v. Hahn, A. Mărgărit, N. Popillian, G. Weigand, I. Nenițescu, Pericle Papahagi, O. Densuşianu — despre megleniţi, Th. Capidan ne oferă o mulţime de date foarte importante privind originea, istoria, geografia ţinutului, obiceiurile şi limba meglenoromânilor.

Meglenul, una dintre cele mai fertile cîmpii din întreaga Macedonie, este situat la nordul golfului Salonic, la poalele unui şir de munţi, ce porneşte de la muntele Nidze spre nord est. Ea se întinde pe aproximativ 40 km ; în momentul cercetării întreprinse de Th. Capidan, Meglenul (în turceşte Caragiova) se împărţea în două zone distincte : o parte, cea mai mare, cu o întindere de 25 km şi o lăţime de 5—10 km, începînd de la sud era Caragiova bulgărească ; a doua, avînd o lungime de 15 km şi o lăţime de 3 km, se întindea spre nord-est, pînă la comunele meglenoromâne Lugunţa şi Birislav ; tot aici se află aşezat orăşelul Nînta, unde au trăit singurii români trecuţi (cu forţa) la islamism. În părţile muntoase dinspre răsărit erau celelalte „cătune“ meglenoromâne : Huma, Oşani, Lumniţa, Cupa, Ţîrnareca. Deci în Meglenul propriu-zis (cîmpia) se găsea numai o parte din populaţia românească ; cu toate acestea, s-a optat pentru denumirea de meglenoromâni, pentru că este mai pregnantă, pentru a-i deosebi de ceilalţi români din Peninsula Balcanică şi pentru că se presupune că mulţi dintre locuitorii munţilor vor fi fost cîndva grupaţi în apropierea Nîntei (aşezată în cîmpie) şi se vor fi mutat mai tîrziu, din cauza prigoanei otomane.

---

[1] Capidan, Th. *Meglenoromânii*, I. „Istoria şi graiul lor, Cultura naţională“. Bucureşti, 1925, II. „Literatura populară la meglenoromâni. Cultura naţională“, Bucureşti, 1928, III. Dicţionar meglenoromân, Academia Română, Bucureşti, 1935. Textele cîntecelor din volumul al II-lea sînt culese de la copii în jur de 14—16 ani (n.n.).

[2] Nicolaides, B. *Les Turcs et la Turquie contemporaine*. Paris, 1852 (vol. II, pag. 295) ; Apostol Mărgărit. „Convorbiri literare“, Bucureşti, 1874 (vol. III, pag. 207) ; Popillian, N. *Românii din Peninsula balcanică*, Bucureşti, 1885 ; Weigand, G. *Vlacho-Meglen*, Leipzig, 1892 ; Nenițescu, Ioan. *De la românii din Turcia europeană*, Bucureşti, 1895 ; Papahagi, Pericle. *Românii din Meglenia*, Bucureşti, 1900, Meglenoromânii, partea I. şi II. Bucureşti, 1902 ; Densuşianu, O. *Histoire de la langue roumaine*, Tome I-e, p. 336.

Theodor Capidan ne oferă și o descriere amănunțită a locuințelor, modului de viață, portului[1] și obiceiurilor[2]. Din păcate, portul și unele obiceiuri sînt pe cale de dispariție. La meglenoromânii din Cerna, încercau să le reconstituie factorii culturali din comună; dar s-au păstrat unele cîntece, jocuri și limba, „un grai care este pe ducă“ — scria Capidan în 1935. Iată că acest grai trăiește încă și, probabil, va dăinui mult timp, de vreme ce-l vorbesc și tinerii și copiii. Iar cîntecele fac parte din viața oamenilor, ele auzindu-se la petreceri, dar și în intimitate, cum mărturisea Misir Ion, dogarul satului.

Majoritatea melodiilor culese în Cerna fac parte din repertoriul neocazional (balade și cîntece propriu-zise). Megleniții au cunoscut și cîntarea polifonică; „am cîntat și pe două voci, dar numai cu bătrîni, acum nu mai cînt așa, n-am cu cine“ — zicea o informatoare (Ștefana Tanur, 60 ani).

Cîntecele propriu-zise și baladele pot fi interpretate și în grup, iar uneori sînt însoțite de cimpoi; pe melodiile cîntecelor se poate dansa — de astă-dată prezența cimpoiului este obligatorie. Cimpoiul e prevăzut cu:

1. „Buceală“ (bîzoi) — făcută din corn de pădure și avînd în mijloc o „pisă mică“, care vibrează („din stuful ăsta se cîntă).

2. Fluierul cu 8 găuri („jos, pe primele 4, cînt eu melodia, care trebuie „să se îngîne“ cu bîzoiul“).

3. Suflătorul. Baladele megleniților ca și ale aromânilor nu se bazează pe recitativ, așa cum se construiesc cîntecele bătrînești ale dacoromânilor[3].

Tematica baladelor reflectă, de cele mai multe ori, lupta crîncenă a meglenoromânilor pentru libertate, pentru apărarea drepturilor strămoșești moștenite sau dobîndite de-a lungul timpului.

Analiza cîntecelor vocale evidențiază unele trăsături comune.

I. a) Preponderența versului *hexasilabic* (față de cel *octosilabic* din folclorul bulgarilor[4] și aromânilor) izometric, la care se adaugă refrene bisilabice la sfîrșitul primului și celui de al treilea rînd melodic. b) Refrenele, pe cuvintele „mamo“, „soro“, „dodo“, sînt asemănătoare formulelor de acest fel din folclorul aromân. c) Există și versuri *heterometrice*, în care

---

[1] La bărbați, portul consta dintr-o cămașă lungă pînă la genunchi, peste cămașă se punea un pieptar, fără mîneci și desfăcut în partea dinainte, în forma unei fermenea, brodată pe margini cu găitan alb, negru sau roșu; la mijloc se încingeau cu un brîu de lînă, de culoare închisă; vara se puneau pantaloni albi, de la genunchi în jos se purtau cioareci, iar în picioare ciorapi de casă și ghete sau opinci. La femei portul era mai împodobit: pe cap, la fete, un disc susținut de un ac, pe marginea căruia se înșirau monezi, iar la femei o bucată de postav, de multe ori brodată; pe corp se purta cămașă cu mînecile și marginile de jos brodate cu fir de lînă galben sau roșu; peste cămașă se punea un pieptar din postav negru, deschis dinainte și strîns numai într-un loc, cu un fel de agrafă; la fete erau două, trei paftale care acopereau brîul de lînă cu care erau încinse; dedesubtul paftalelor atîrna prigaciu, un șorț scurt pînă aproape de genunchi; în picioare se purtau ciorapi de lînă, peste care, în zilele de sărbătoare, se puneau ghete; peste cămașă, un anteriu închis.

[2] Dintre obiceiurile de iarnă — botnicul, practicat și de bulgari, iar primăvara *Săm-Dzorz*; foarte interesante sînt obiceiurile de nuntă, a căror descriere ar ocupa foarte mult spațiu; megleniții se căsătoreau foarte tineri — între 15—18 ani; logodna dura de obicei 1—3 ani, iar obiceiul nunții aproximativ o săptămînă.

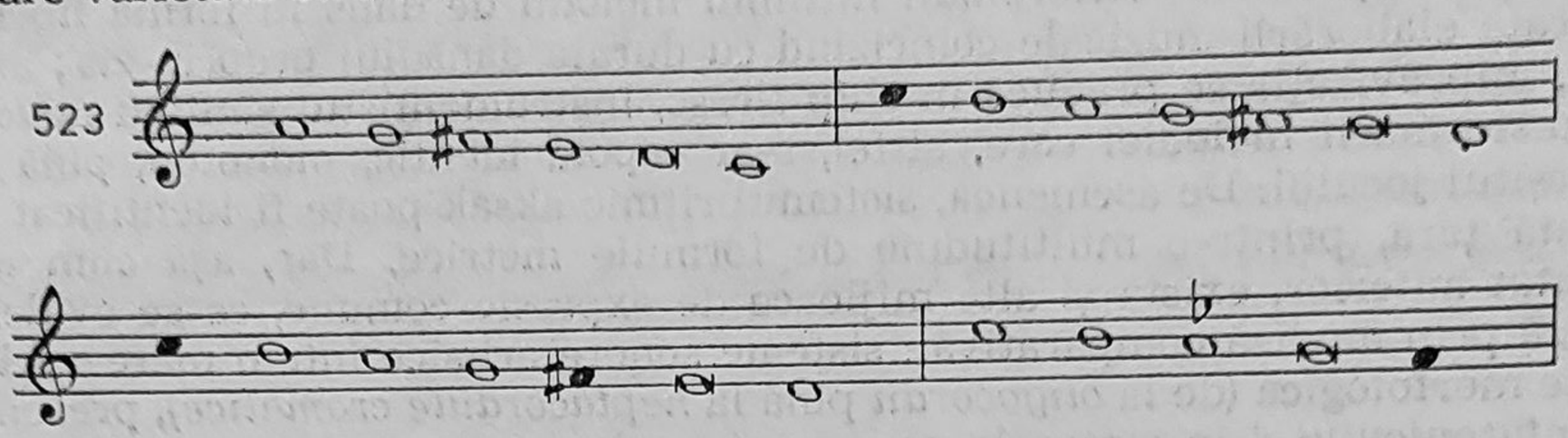
[3] Marcu, George, *Folclor muzical aromân*, București, Editura Muzicală, 1977.

[4] *Cîntece populare din sud-vestul Bulgariei, zona Pirin*, Op. cit.

se îmbină tiparul *octosilabic* și cel de *patru silabe,* precum și alte tipare — *heptasilabic, nonosilabic,* a căror structură este în concordanță cu ritmul dansurilor. d) Cu excepția refrenelor și apocopei, pe care am semnalat-o la primul exemplu, alte fenomene de versificație, cu caracter improvizatoric, nu sînt caracteristice.

II. a) Prezența modurilor arhaice, cu un număr redus de sunete, într-o mare varietate structurală.

523



b) Frecvența mai accentuată a *structurilor pentatonice* în starea a 4-a sau cu *substrat pentatonic* și a *microstructurilor cromaticului.* c) Ambitusul restrîns al melodiilor.

III. a) Prezența alternanței major-minor. b) Profilul în general descendent al melodiilor. c) Frecvența mai mare a cadențelor interioare pe treapta a treia și întîia.

IV. Intonarea directă, în sens ascendent, a intervalului de cvartă mărită — particularitate determinată, probabil, de cîntarea la cimpoi.

V. Forma fixă a tuturor melodiilor vocale ; de obicei există patru rînduri melodice diferite, care se pot repeta, două cîte două ; uneori se repetă ultimul motiv al strofei melodice.

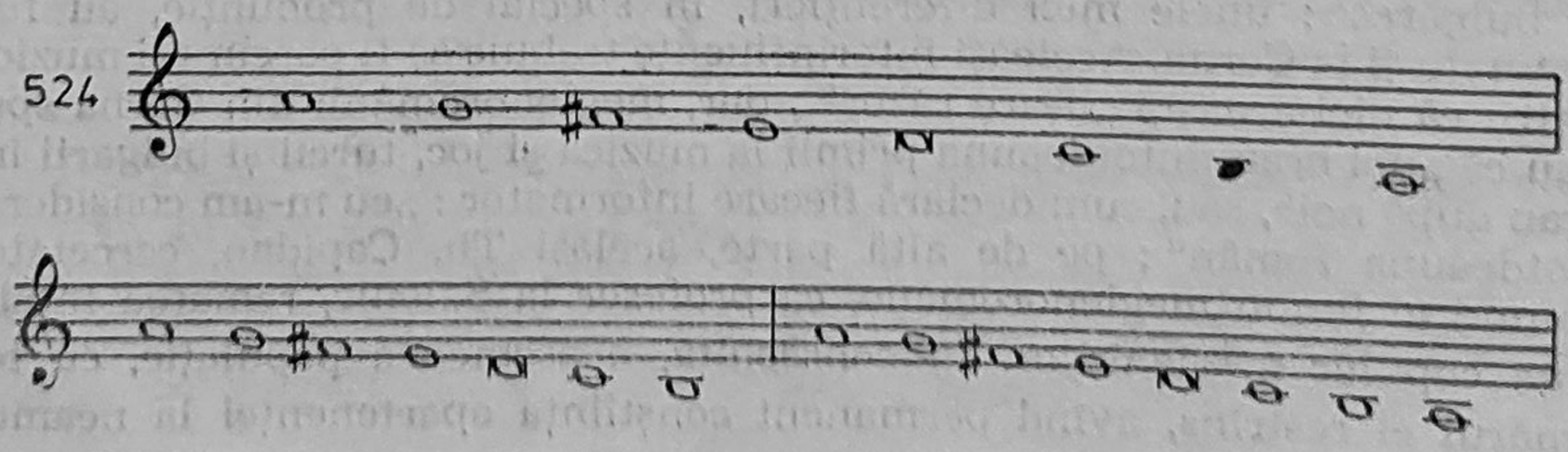
VI. Toate cîntecele se pot interpreta în grup, iar majoritatea lor servesc ca melodii de joc, al căror sistem ritmic preponderent este aksakul.

În muzica instrumentală de dans se constată o continuă variație ritmică, determinată, în primul rînd, de caracterul improvizatoric al cîntării.

Repertoriul melodiilor de joc este unitar ; această calitate îi este conferită atît de specificul cîntatului la cimpoi cît și de unele trăsături comune ale limbajului muzical :

I. Același mod de bază, *hexacordul,* iar prin extensie în registrul grav — *doricul ;* sunetul cel mai acut este pe treapta a cincea, iar ambitusul, cel mult o octavă :

524



II. Unele succesiuni melodice caracteristice, între sunetele *la, sol, fa diez, mi, re, do, si, do, mi, do, si, do,* saltul de cvartă mărită între subton și treapta a treia, în sens ascendent și descendent, repetarea fundamentalei sau cvintei superioare, pentru fixarea metrului.

III. Un arsenal foarte bogat de microstructuri ritmice, bazat pe variația celulară și derivat din caracterul improvizatoric al interpretării.

Şi în repertoriul dacoromân întîlnim melodii de dans în formă liberă, durata elaborării muzicale coincizînd cu durata dansului propriu-zis ; astfel, improvizația se produce în chip firesc, instrumentistul simțind nevoia transformării melodiei care, altfel, s-ar repeta identic, monoton, pînă la sfîrşitul jocului. De asemenea, sistemul ritmic aksak poate fi identificat în toată țara, printr-o multitudine de formule metrice. Dar, așa cum am arătat anterior, există și alte mijloace de expresie comune, ce se evidențiază prin analiză comparativă : sisteme sonore arhaice într-o mare varietate morfologică (de la *oligocordii* pînă la *heptacordiile cromatice),* prezența *pentatonicului 4* în cîntecele propriu-zise, alternanța *major-minor* în desfășurarea melodică, importanța *subtonului,* sensul în general *descendent* al melodiilor, preponderența versurilor *octosilabice* și *hexasilabice* în muzica vocală, existența sistemului ritmic *parlandorubato* și a formei libere. Alte melodii apropie muzica meglenoromânilor numai de dialectul aromân : cîntarea în grup a melodiilor vocale, numărul mare al melodiilor vocale care servesc și ca muzică de dans, influența cimpoiului în cîntarea vocală, preponderența aksakului în repertoriul de joc și chiar și în unele melodii vocale (ultimele trăsături fiind asemănătoare cu ale folclorului bulgăresc din sud-vestul Bulgariei) ; dar unele caracteristici o particularizează : preponderența versului *hexasilabic, ambitusul foarte restrîns* al melodiilor, intonarea frecventă a *cvartei mărite* între *subton* și treapta a treia, atît în muzica instrumentală cît şi în cea vocală, forma în exclusivitate liberă a melodiilor de joc.

Limbajul muzical al meglenoromânilor din Cerna prezintă, deci, similitudini atît cu dialectul dacoromân cît și cu cel aromân ; am relevat acele caracteristici care le apropie și care s-au menținut, chiar dacă dialectele s-au separat geografic cu sute de ani în urmă, după ce formaseră un trunchi comun. Penetranța lor pînă în contemporaneitate este dovada cea mai autentică a unității culturii strămoșilor noștri, a trăiniciei acesteia, transmise permanent, a dîrzeniei cu care populația românească și-a apărat moștenirea spirituală de-a lungul timpului. Pe de altă parte, datorită unor condiții istorice speciale, creația populară (literară, muzicală, coregrafică etc.) s-a interferat pe alocuri cu folclorul popoarelor vecine ; de pildă, de la forțarea Nîntenilor la islamism, unii locuitori ai satelor meglenoromâne au fost nevoiți să se refugieze din calea otomanilor în satele bulgărești din zonă ; cei mai mulți dintre acești refugiați s-au întors, după aproximativ 50 de ani, însă graiul le fusese în mică parte influențat de cel bulgăresc ; unele mici diferențieri, în special de pronunție, au fost constatate și la Cerna. Aceleași interinfluențe trebuie să fi parcurs și muzica, pentru că nici aceasta „n-are răzor" ; dar, meglenoromânii din Cerna spuneau că „noi eram întotdeauna primii la muzică și joc, turcii și bulgarii învățau după noi", sau, cum declară fiecare informator : „eu m-am considerat întotdeauna român" ; pe de altă parte, același Th. Capidan, cercetător profund al limbii meglenoromâne, ca profesor la Salonic, remarca inteligența copiilor megleniților. În consecință, o asemenea populație, cu tot numărul ei restrîns, avînd permanent conștiința apartenenței la neamul

românesc, o dată cu păstrarea limbii, deci a folclorului literar, și-a menținut și celelalte producții materiale și spirituale ; în ceea ce privește muzica, în special cea vocală, se știe că are o evoluție simultană și strîns corelată cu poezia.

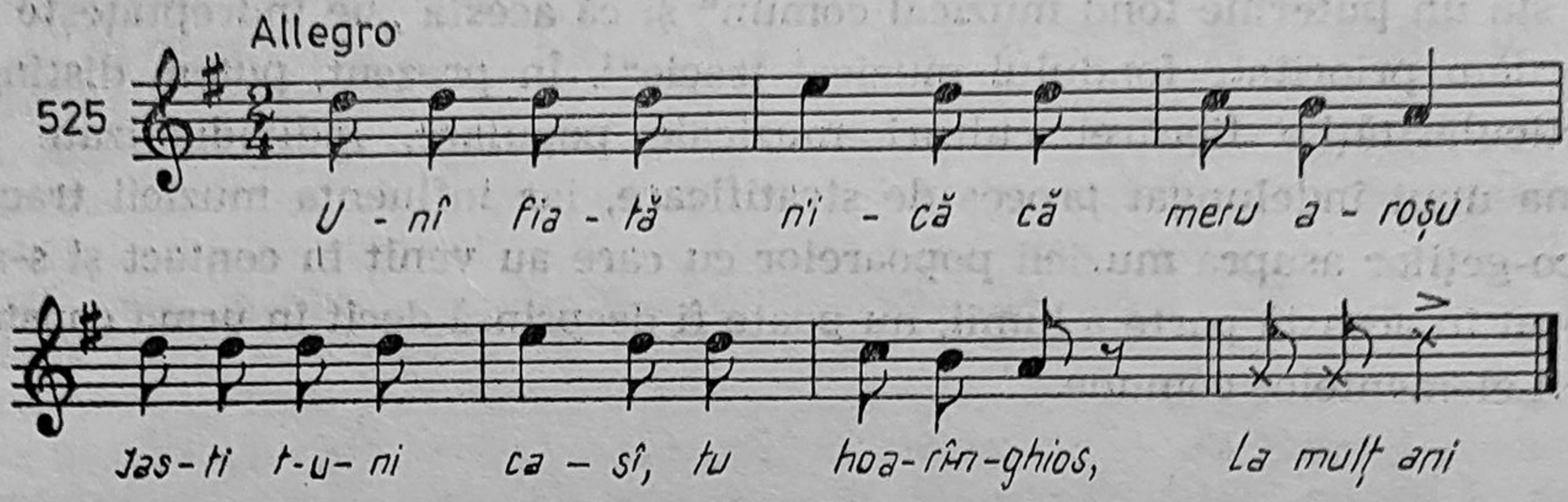
Cercetarea folclorică a dovedit că „la baza folclorului muzical balcanic stă un puternic fond muzical comun“ și că acesta „ne îndreptățește să acordăm prioritate fondului muzical tracic“[1]. În prezent, putem distinge particularitățile fiecărei culturi muzicale populare, individualizate în urma unui îndelungat proces de stratificare, iar influența muzicii traco-daco-geților asupra muzicii popoarelor cu care au venit în contact și s-au așezat în această parte a lumii, nu poate fi desprinsă decît în urma constatării elementelor comune.

Bibliografie

1. Alexandru, Tiberiu, *Polifonie și armonie populară*, Studii de Folcloristică, Organologie, Muzicologie, vol. II, București, Editura Muzicală, 1980.
2. Brăiloiu, Constantin, Comișel, Emilia, Gălușcă-Crîșmaru, Tatiana, *Folclor din Dobrogea*, București, Editura Minerva, 1978.
3. Breazna, Constantin, *Execuția în grup a cîntecului aromân*, Revista de etnografie și folclor, București, 1980, pag. 103—113.
4. Capidan, Tehodor, *Meglenoromânii*, I. *Istoria și graiul lor*, Cultura națională, București, 1925. II. *Literatura populară la meglenoromâni. Cultura națională*, București, 1928. III. *Dicționar meglenoromân*, București, Academia Română, 1935.
5. Ciobanu, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, București, Editura Muzicală, 1974.
6. Giurescu, C-tin, Giurescu, Dinu, *Istoria românilor*, București, Editura Științifică, 1974.
7. Kaufman, Mikolai, *Cîntece aromânești din satul Dorkovo, raionul Velingrad*, Revista de etnografie și folclor, nr. 1. București, 1969.
8. Marcu, George, *Folclor muzical aromân*, București, Editura Muzicală, 1977.
9. Oprea, Gheorghe, *Despre muzica meglenoromânilor — o cercetare folclorică în comuna Cerna, județul Tulcea*, în Stud. muzicologice, vol. XVI, București, Editura Muzicală, 1981.
10. * * * *Cîntece populare din sud-vestul Bulgariei, zona Pirin*, Sofia, Editura Academiei Bulgare de Științe, 1967.

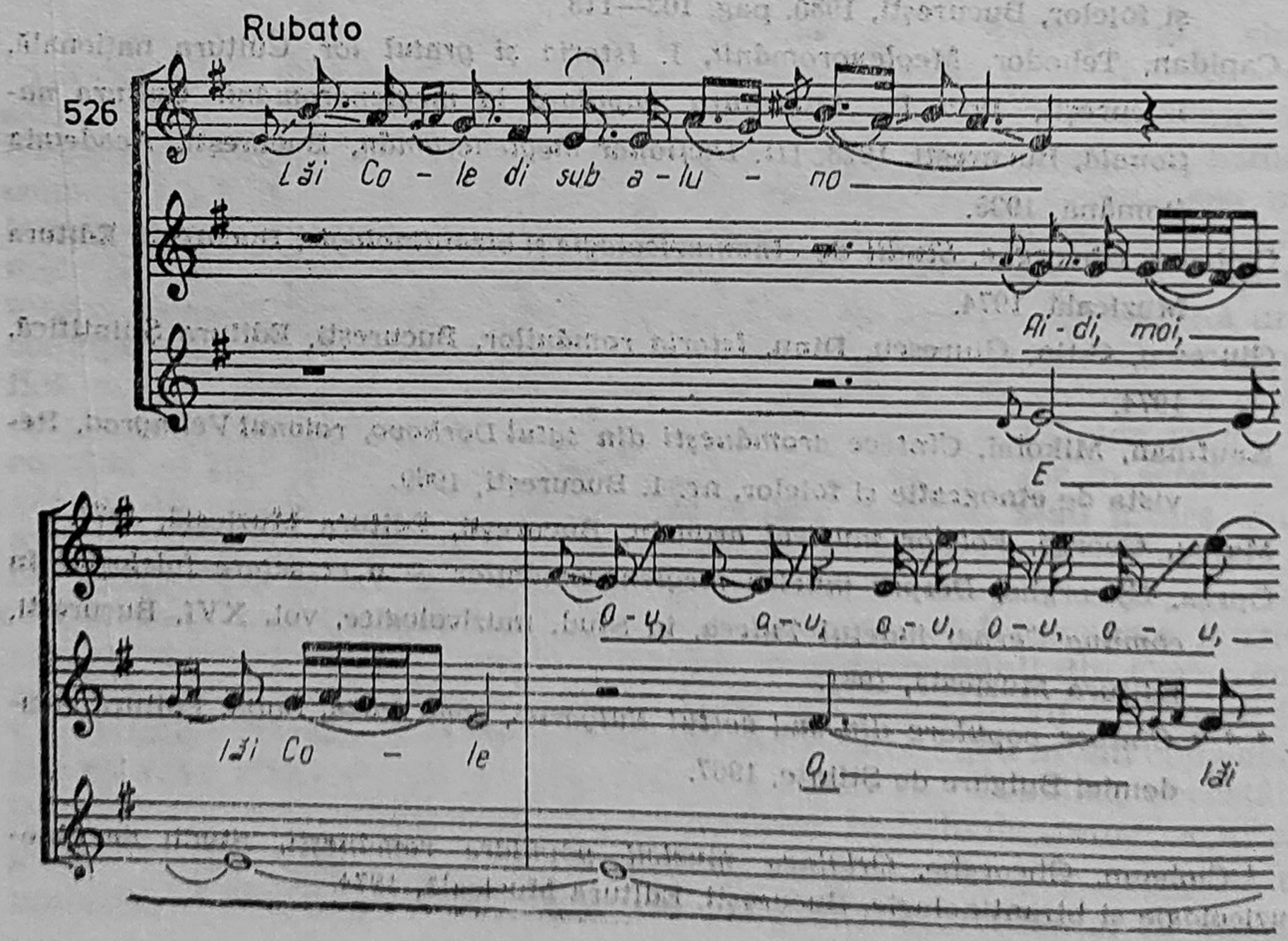
[1] Ciobanu, Gheorghe, *Originea muzicii populare românești*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, București, Editura Muzicală, 1974.

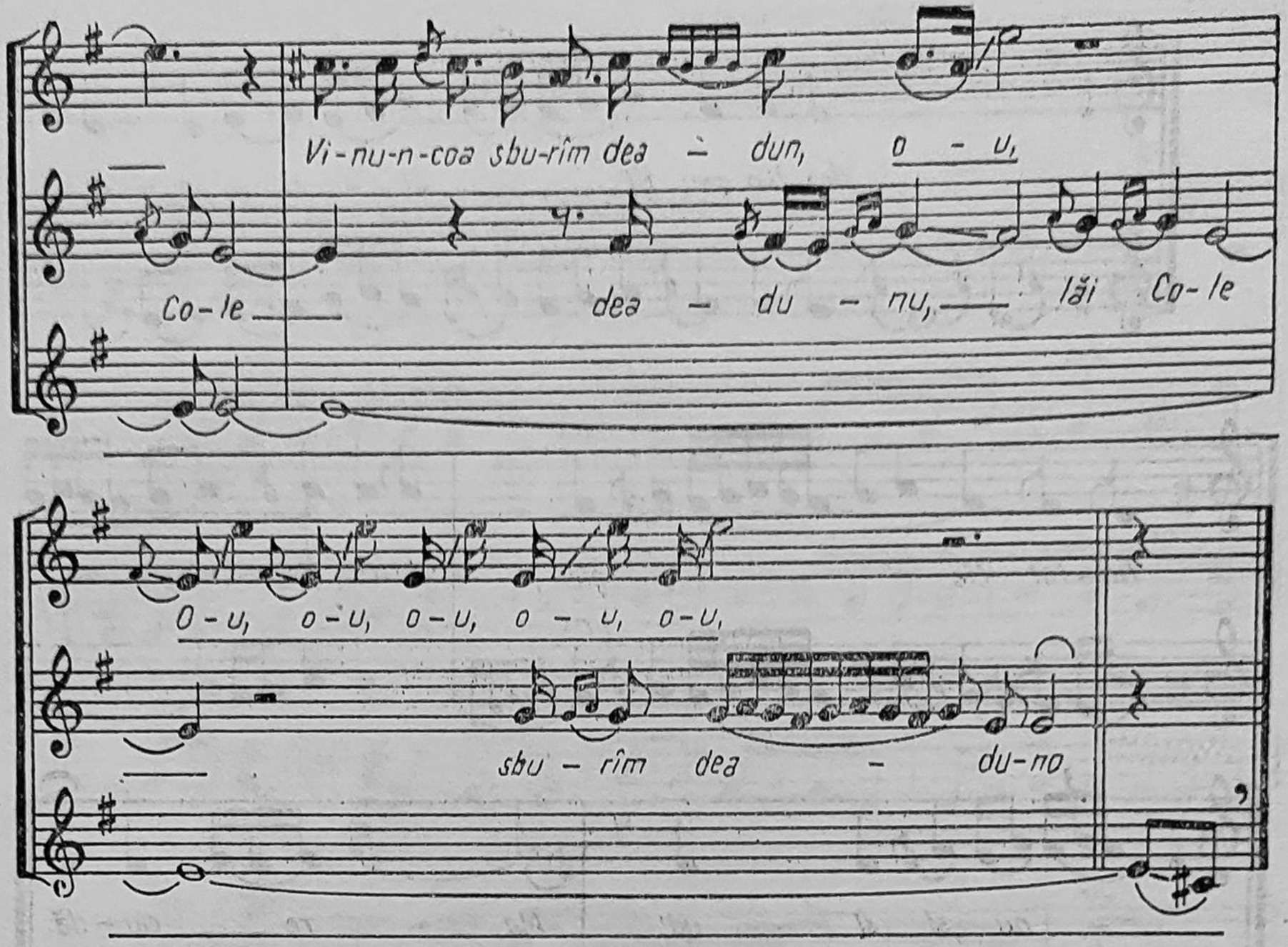
COLINDA TRÎ FIATĂ NICĂ



(Marcu, George, *Folclor muzical aromân*, Ed. Muzicală, București, 1977).

CÎNTICLU ALU COLE

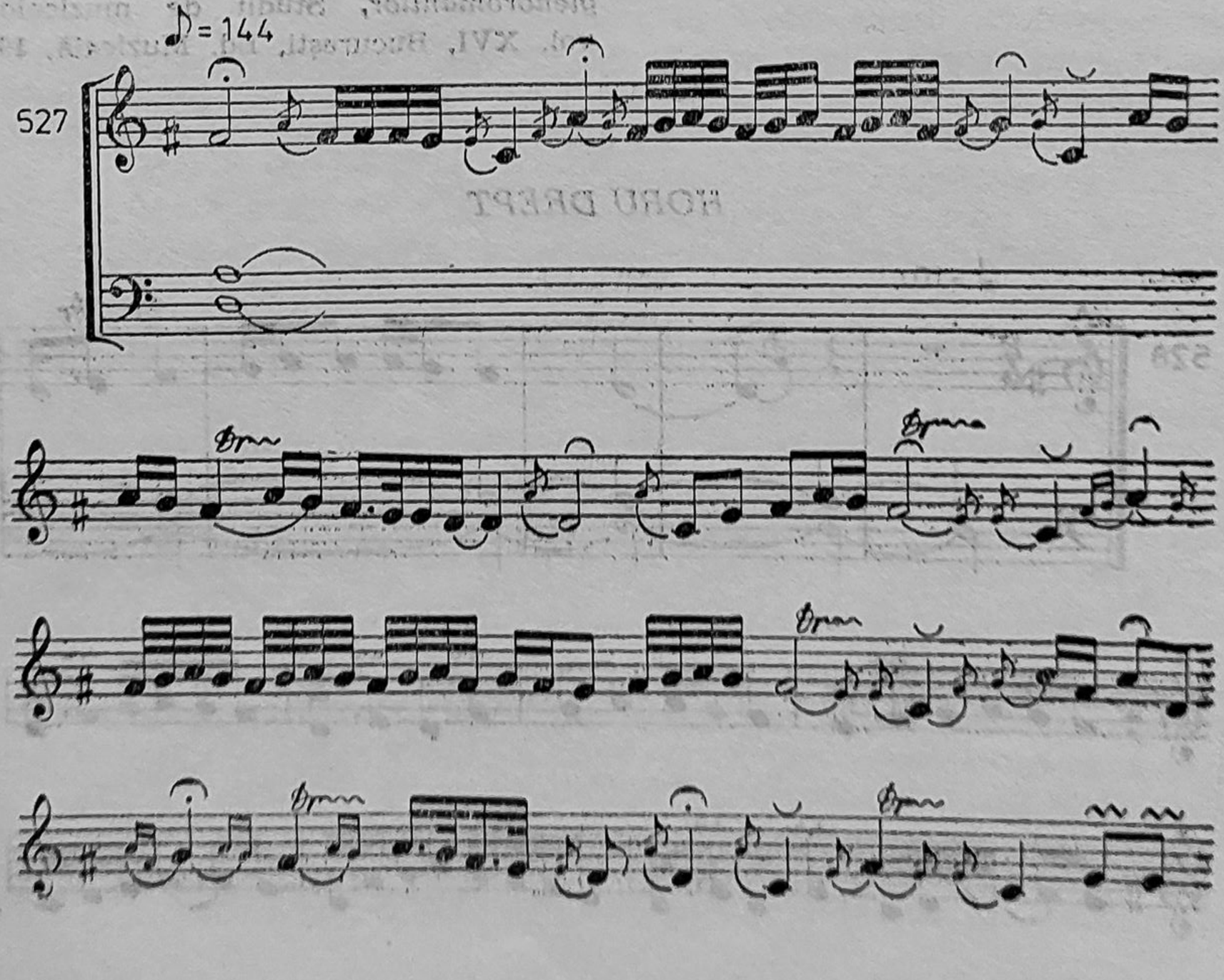


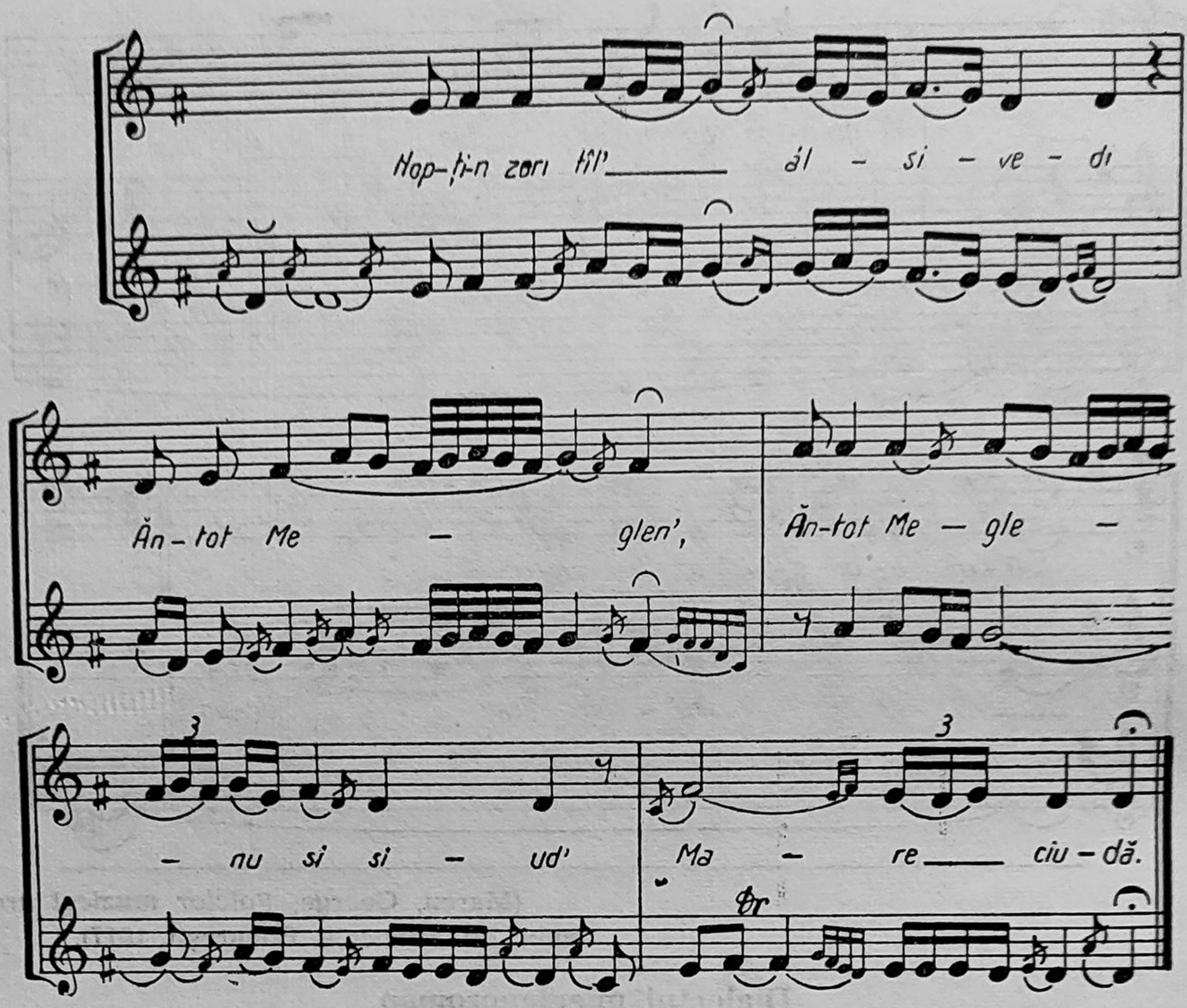


(Marcu, George, *Folclor muzical aromân*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1977).

Dialectul mieglenoromân

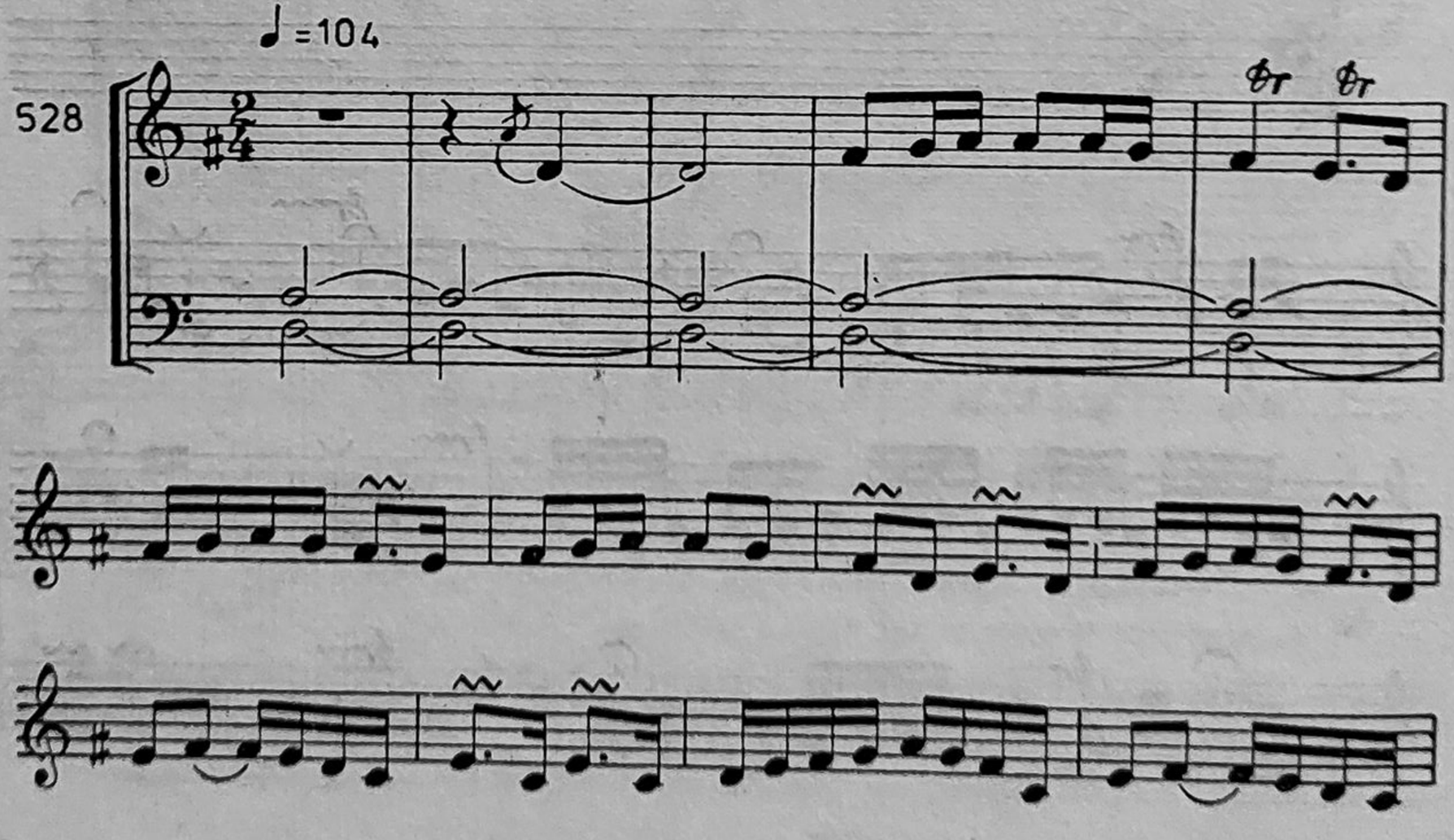
CONTICU LU ISIN BEGU

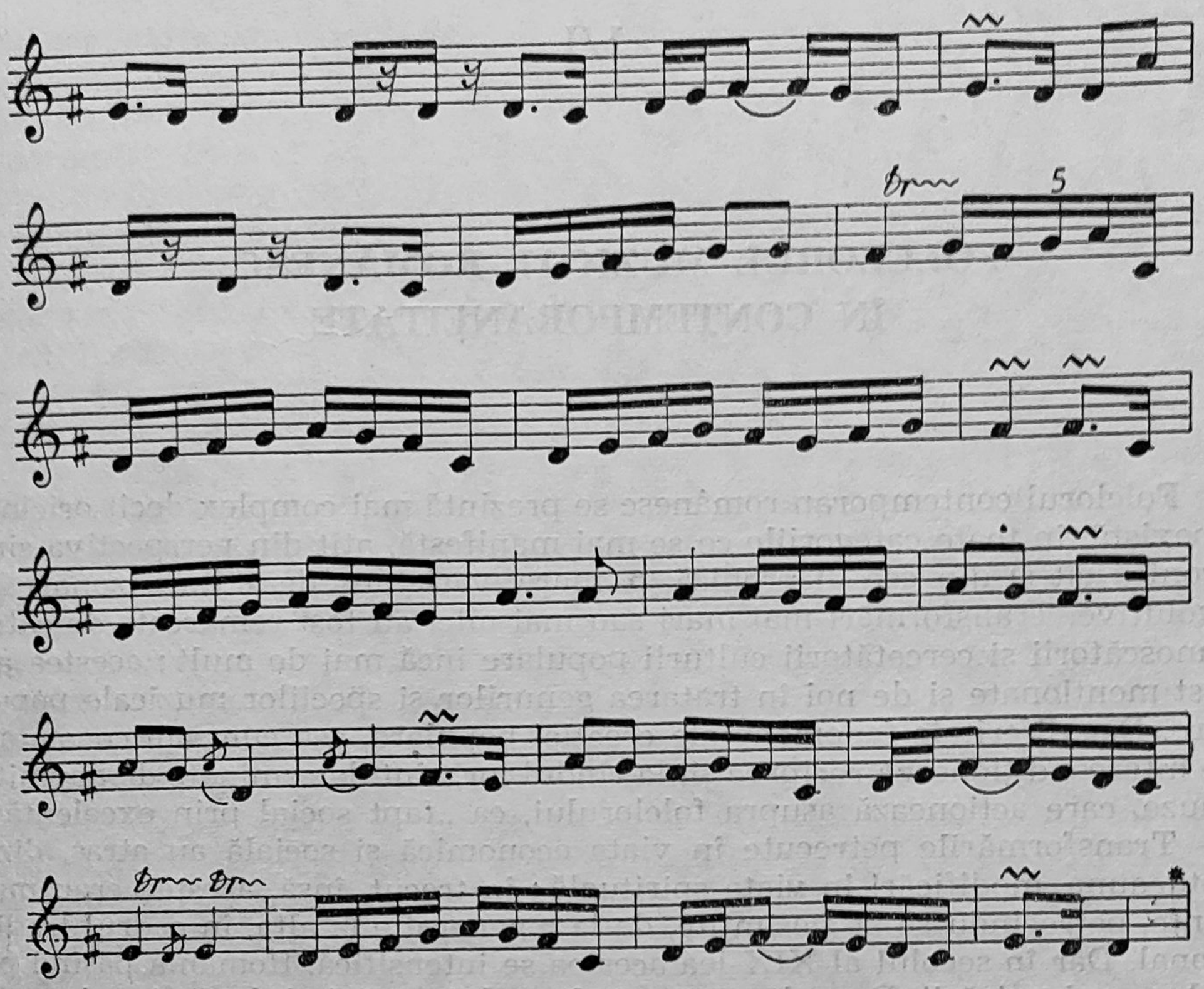




(Oprea, Gheorghe, *Despre muzica meglenoromânilor*, Studii de muzicologie, vol. XVI, București, Ed. Muzicală, 1981).

HORU DREPT





(Oprea Gheorghe, *Despre muzica meglenoromânilor*, Studii de muzicologie, vol. XVI, București, Ed. Muzicală, 1981)

VI

FOLCLORUL MUZICAL ROMÂNESC ÎN CONTEMPORANEITATE

Folclorul contemporan românesc se prezintă mai complex decît oricînd. Coexistă, în toate categoriile ce se mai manifestă, atît din perspectiva sincronică cît și din cea diacronică, o mare varietate de stiluri zonale și evolutive. Transformări mai mari sau mai mici au fost remarcate de către cunoscătorii și cercetătorii culturii populare încă mai de mult ; acestea au fost menționate și de noi în tratarea genurilor și speciilor muzicale populare. Dar diferitele fenomene ale creației populare, așa cum am constatat, se intercondiționează reciproc și, la rîndul lor, sînt determinate de anumite cauze, care acționează asupra folclorului, ca „fapt social prin excelență".

Transformările petrecute în viața economică și socială au atras, dintotdeauna, modificări în viața spirituală ; în trecut, însă, acestea erau mai lente, petrecîndu-se pe nesimțite, de la o generație la alta, în cadrul tradițional. Dar în secolul al XIX-lea acestea se intensifică, România pășind pe calea modernizării. Dezvoltarea capitalismului, atrăgînd după sine dezvoltarea rapidă a orașelor, a dus la mișcări de populație și la schimburi mai puternice între oraș și sat ; cultura de tip citadin începe să influențeze mai mult ca în trecut creația populară, aceasta intrînd într-un proces rapid de evoluție. Între cele două războaie mondiale, Constantin Brăiloiu remarca — în *Schiță a unei metode de folclor* — încercările de asimilare a elementelor noi și de prelungire a tradiției, afirmînd că „un stil muzical modern s-a născut în România". Cu toată influența culturii urbane, viața folclorică se manifesta, în continuare, în cadrele sale tradiționale.

O dată cu pășirea României pe calea construirii socialismului, transformările revoluționare din viața economică și socială se vor face simțite în cultură, cu implicații în evoluția culturii populare tradiționale.

Dezvoltarea puternică a industriei a determinat procese demografice ca : plecarea la oraș și constituirea de zone cu populație permanentă, preponderent vîrstnică și feminină, situație ce a perturbat căile de perpetuare a tradiției. Femeile, prin natura activității lor, erau un factor însemnat în însușirea de către noua generație a unor elemente ale culturii tradiționale ; vîrsta propice de însușire a acestora este copilăria și adolescența (și azi în repertoriul personal de cîntece — de pildă — majoritatea celor pe care ți le oferă o informatoare sînt învățate „de la mama" sau „cînd eram fată"). În prezent, timpul petrecut de copii pe lîngă părinți este mai redus, școala devenind unul din factorii educativi de primă importanță, sursa principală de cunoștințe generale despre natură și societate, dar si de educație artistică, în cazul nostru muzica învățată în școală va deține locul preponderent. Este drept că aceasta prilejuiește cunoașterea unor valori ale culturii muzicale europene și românești, dar duce oarecum și la o uniformizare, datorită utilizării acelorași exemple din manuale, în detrimentul varietății repertoriul local. În viața colectivităților sătești, șezătorile își aveau

locul lor însemnat — distractiv și educativ — astăzi ele sînt tot mai puțin practicate, datorită apariției altor modalități de petrecere a timpului liber (deci o altă formă de perpetuare a unui repertoriu local și-a pierdut din importanță). Dansul — hora satului — o veche modalitate de distracție, dar și de inițiere a tineretului în viața socială, și-a modificat unele forme de manifestare, căpătînd altele noi. Organizarea acestuia în spații restrînse (curtea sau incinta școlii sau căminului cultural) — în vreme ce el necesită pentru execuție un spațiu larg — a dus la modificări coregrafice (se dansează în special în perechi) și la eliminarea din practica curentă a altora, care se execută în special cu ocazia concursurilor artistice de amatori ; altele ori sînt practicate ocazional — de pildă la nuntă — de către cei vîrstnici.

Pe de altă parte, modificarea „bugetului de timp“ a dus la concentrarea timpului afectat practicării unor obiceiuri și, implicit, al desfășurării repertoriului muzical. Numeroasele manifestări din cadrul repertoriului nupțial au fost împuținate, respectîndu-se doar momentele principale — și acelea condensate. Numărul cel mai mare de piese din repertoriul curent se execută la masa mare. Baladele erau — de regulă — cîntate cu această ocazie ; astăzi numărul acestora este mic și timpul de execuție s-a scurtat, aproximativ la durata unui cîntec propriu-zis.

Generalizarea învățămîntului a dus la lărgirea gamei de interese culturale, prin posibilitatea accesului la alte domenii ale vieții spirituale, cu implicații în concepția oamenilor despre lume și societate și modificarea preferințelor artistice.

Pe de altă parte, apariția mișcării artistice de amatori, a ansamblurilor artistice, orchestrelor populare etatizate, a soliștilor profesioniști — adevărate „vedete“ — precum și creșterea permanentă a importanței radioului și televiziunii — au determinat modificări însemnate în cadrul vieții folclorice. Procesul de transformare, fiind în curs de desfășurare, nu se pot prevedea rezultatele acestuia ; se pot reliefa doar unele aspecte ale folclorului în contemporaneitate

* * *

Cadrul traditional de manifestare al folclorului se perpetuează — e drept, diferențiat pe zone — și astăzi, continuîndu-se și accelerîndu-se procesul de evoluție, de adaptare la realitate, dar *față de comunitățile sociale patriarhale, existente, pînă nu de mult, în tara noastră, în care folclorul era marcat de „funcțional“, în momentul de față sînt potențate valențele estetice și educative ale acestuia*, atribute superioare ale creației populare ; în felul acesta, apar mutații ale functionalității unor categorii folclorice. *Transformări au loc și sub aspectul limbajului*. După cum remarcă specialiștii, factorii care contribuie la evoluția acestuia sînt interni și externi. Din prima categorie fac parte variația și contaminarea, iar din a doua, întrepătrunderea stilurilor regionale și contactul cu creația muzicală savantă precum și contactul cu creația muzicală a altor popoare. Acești factori au acționat dintotdeauna, dar în momentul de față ultimii trei acționează cu și mai multă putere (modul concret de manifestare a acestor factori a fost prezentat în capitolele anterioare).

În contextul folclorului contemporan, apar unele mutații în functia și structura unor genuri, cauzate de schimbarea atitudinii purtătorilor de folclor față de acestea. În trecut, functia determină cadrul și modul de manifestare ale anumitor creații, pentru obținerea efectului scontat ; aceasta

nemaifiind un scop, locul și data practicării nu mai sînt obligatorii. Este cazul trecerii călușului, dintr-un obicei complex, în dans de virtuozitate, destinat scenei, precum și transpunerea pe scenă a unor secvențe din obiceiuri, cu modificările inerente ; balada se execută și ea mai mult în spectacole folclorice — nu atît de frecvent cît ar fi de dorit — și mai puțin în cadrul consacrat. De asemeni, un mare număr de melodii de dans, din diverse zone, sînt utilizate pentru textele de viață nouă.

Utilizarea de melodii specifice unor genuri pentru texte corespunzătoare altora ca și întrepătrunderea unor structuri muzicale, nu reprezintă un fenomen nou. Astfel, melodii de colinde au trecut pe texte de cîntece de stea, melodii de verș pe texte de bocet, ca și frecventele treceri ale unor melodii de doină și cîntec pe texte de baladă, romanțe pe texte de cîntec al cununii sau repertoriu nupțial.

Muzical, au loc întrepătrunderi — în interiorul aceleiași zone — între genuri diferite : pătrunderea hăulitului în doină și în cîntecul propriu-zis din Oltenia Subcarpatică, precum și a unor semnale de bucium în doina din Bucovina și Năsăud.

După opinia specialiștilor, în momentul de față, în unele zone, forța înnoitoare domină forța conservatoare a tradiției. Pe de altă parte, există locuri în care tradiția se manifestă cu deosebită vigoare : colindatul în Dobrogea și unele părți din Muntenia Subcarpatică și Transilvania, jocurile cu măști și teatrul popular în Moldova, Cununa în Transilvania (adaptată la noile realități din agricultură), obiceiurile legate de viața omului, împreună cu muzica ce le însoțește aproape în toată țara, Doina în Bucovina, Năsăud, Oltenia Subcarpatică și, parțial, Cîmpia Dunării ; cîntecul propriu-zis și dansul sînt practicate intens în toată țara.

De altfel, este cunoscut că, în contrast cu contextul Vest-European, în general, cultura populară românească (ca, de altfel, și a țărilor din sud-estul Europei) *are încă o existență spontană viguroasă.*

•
• • •

În cultura socialistă românească, folclorul este o componentă de bază, întrucît determină specificul ei național. În acest cadru, folclorul este valorificat în diverse modalități. Una dintre acestea este *mișcarea artistică de amatori* — context socio-cultural de manifestare a creativității populare — în care „scena preia partial funcțiile vetrei folclorice, facilitînd procesul de transmitere al tradiției“ (7, p. 234).

Dar dacă, în vechiul context, folclorul făcea parte integrantă din viața cotidiană, aspectul funcțional fiind predominant, în momentul de față accentul cade pe mesajul estetico-educativ. În funcție de interpret — mai mult sau mai puțin apropiat mediului originar — valoarea mesajului diferă.

„Mediile folclorice tradiționale au un limbaj folcloric propriu, un cod al mijloacelor de expresie, cu ajutorul cărora transmit pe plan sacral, ceremonial sau artistic diferite mesaje. Aceste mesaje, clar structurate, sînt considerate semne cu semnificație proprie în sistemul semioticii populare. Acest cod, elaborat de veacuri, nu se învață, ci se însușește din generație în generație, de cei ce trăiesc înăuntrul mediilor folclorice, este folosit fără greș de insideri, în așa măsură, încît semnele sînt de fapt mărci, prin care se recunosc cei ce aparțin unei anumite colectivități, pot să dea

expresie gîndurilor și sentimentelor colective, să realizeze mesaje înțelese de cei ce stăpînesc codul, să creeze noi variante ale faptelor de folclor existente". (15, p. 35).

În valorificarea scenică apar diferențe între prezentarea făcută de cei ce stăpînesc acest „cod" (insideri) și cei din afara mediului folcloric corespunzător (outsideri) ; realizarea celor dintîi va fi autentică, pe cînd a celorlalți va fi mai mult sau mai puțin apropiată de autentic, în funcție de capacitatea interpretului de a-și însuși în mod inteligent limbajul respectiv. În acest sens, trebuie privită și apreciată practica unor interpreți sau formații muzicale de a prezenta creații aparținînd unor zone diferite, soldată adesea cu rezultate deplorabile, făcînd un real deserviciu folclorului. Există și excepții ; acestea presupun însă existența unui talent deosebit, dublat de efortul înțelegerii și însușirii stilului caracteristic unei anumite zone sau gen. Aceasta, cu atît mai mult, cu cît puterea massmediei este deosebită în afirmarea unor tendințe, cu rezultate deloc neglijabile. Difuzarea pe aceste căi duce la crearea unor „mode" — cîntece, stiluri de interpretare, într-un cuvînt, imitarea unor „cîntăreți-vedete".

În ultimul timp, la radio și televiziune se prezintă, frecvent, emisiuni conținînd exclusiv folclor muzical autentic, judicios selecționat. Acestea duc la cunoașterea valorilor muzicii noastre populare, dar nu se poate pune semnul egal între calitatea recepționării mesajului, în cadrul unui spectacol sau concert, care reprezintă o „ocazie", comparabilă, în anumite privințe, mai ales sub aspect psihologic, cu prezentarea în cadrul tradițional și cea de la radio-televiziune, devenite familiare, gradul de participare al „receptorului" fiind diferit.

De aici, atenția pe care trebuie s-o acorde factorii de răspundere modului de valorificare și prezentare a folclorului. În momentul de față folclorul are două utilități : prima este aceea pe care a avut-o de veacuri și care este exprimată prin funcțiile sale tradiționale în viața satului ; a doua este aceea de produs artistic, de concert, cerut și gustat de masele largi rurale și urbane. În acest din urmă caz, creația sătească trece prin „intermediari" pînă ce ajunge la publicul auditor. Folclorul este astfel supus unor legi „cvasi-comerciale", devine „bun de consum". Se pune problema : care este raportul acestuia cu folclorul tradițional, cine îl produce, cine și sub ce formă îl consumă ?

Folclorul „bun de consum" este, în primul rînd, o reproducere, mai mult sau mai puțin fidelă tradiției, reprodus *„artizanal"* de către cei ce provin din medii folclorice, dar nu stăpînesc limbajul specific în care a fost creat și, „profesional", de către cei situați în afara acestui mediu. Interpretării realizate de un profesionist, care a înțeles și și-a însușit un anumit „cod" ca și celei realizate de către un ins care îl stăpînește „instinctiv" — ar trebui să li se acorde valoare egală din punctul de vedere al autenticității. După cum afirmă specialiștii — o demarcație între cele două forme de vehiculare a folclorului (în context tradițional și cel spectacular) este mai degrabă teoretică, însușirea elementelor tradiționale putînd fi făcută și pe alte căi ; este și unul din scopurile pe care le urmărește *Festivalul Național „Cîntarea României"*.

Problema autenticității ar trebui să preocupe nu numai pe specialiști, ci pe toți cei implicați în valorificarea și transmiterea creației muzicale populare, prin toate mijloacele de difuzare în masă ; aceasta are implicații asupra atitudinii purtătorilor de folclor cît și asupra celor ce îl recepționează. Ca urmare a influenței covîrșitoare pe care aceștia o au, primii pot

părăsi repertorii sau maniere de interpretare tradiționale, care dau varietatea folclorului nostru, iar pe ceilalți îi poate îndepărta de cunoașterea și înțelegerea adevăratului folclor.

În acest sens, se pot discuta aspecte ale varietății repertoriului difuzat — prin căile menționate — din punct de vedere al varietății stilistice de zonă și gen, ca și a acompaniamentului.

Este știut că în decursul timpului, datorită unor condiții specifice de existență a poporului român, s-au conturat zone etnofolclorice, cu fizionomie aparte, această varietate fiind proprie folclorului românesc. În acest sens, pe toate căile trebuie stimulată însușirea și transmiterea adecvată a acestui specific. Iată de ce trebuie combătută practica acompanierii cu orice preț a melodiilor ; cîntecul românesc este, prin excelență, monodic ; numai în anumite zone și anumite genuri se întîlnea execuția vocal-instrumentală. Exista o deosebire între modul de îmbinare voce-instrument în interpretarea țărănească și cea lăutărească și chiar în execuția vocală. Deși în practica folclorică s-au stabilit în timp maniere de acompaniere specifice zonei și genului, se abuzează, uneori, de un acompaniament instrumental neadecvat.

Unele evadări din albia autenticului se manifestă, în special, prin larga circulație a unor melodii și prin interpretarea acestora de către inși care nu aparțin stilului zonal respectiv. În acest sens, ambiția unor formații din centre urbane de a cînta melodii din toate zonele țării, fără să aibă în componența lor buni cunoscători ai stilului și genurilor din mediile respective, este total nejustificată. Practic, două aspecte trebuie urmărite în acompaniamentul instrumental : funcțiile armonice și desfășurarea ritmică. Ambele sînt la fel de importante ; dacă primul aspect nu poate fi sesizat întotdeauna la o primă audiție, al doilea se caracterizează în așa-numitele „țiituri“, pe care le putem ușor recunoaște pentru o zonă sau alta. În ceea ce privește verticalismul, acesta a fost în parte influențat de anumite procedee ale armoniei clasice, detașîndu-se acordul micșorat, cu rol de trecere rapidă spre un nou centru modal, sau acordul de septimă de dominantă. O mare diversitate zonală cunoaște ritmica acompaniamentului, ce este în strînsă legătură atît cu genul cît și în special cu posibilitățile tehnice ale instrumentelor acompaniatoare : cobza pentru Muntenia și Moldova, chitara pentru Gorj, zongora pentru Maramureș, țambalul în special pentru Muntenia și Moldova, viola și vioara secundă pentru o mare parte din Transilvania și Banat, instrumente de suflat pentru Banat, Moldova de centru sau sud-estul Transilvaniei și, mai recent, dar fără un specific zonal clar, acordeonul, armonica, muzicuța. La varietatea ritmico-armonică, determinată de diversitatea tipologică instrumentală, se adaugă varietatea derivată de particularitățile fiecărui gen ; din necunoașterea caracteristicilor unui gen sau specie pot apărea erori, cum ar fi, de pildă, acompanierea unui gen cu țiitura specifică a altuia : acompanierea unui cîntec propriu-zis, la origine parlando-rubato, în ritm de sîrbă, horă, brîu sau învîrtită. Impropriu pentru unele genuri, acompaniamentul devine necesar pentru altele, întărindu-le funcția în viața obștei ; așa se prezintă melodica de dans, pentru care sînt utilizate, deseori, combinații instrumentale ingenioase, atît de către formațiile de amatori, cît și de cele profesioniste.

Evidențierea valorii estetice a unei melodii nu se poate realiza printr-un limbaj armonic de împrumut, ci pornind de la structura modală a acestora ; este îmbucurător că există practicieni care încep să înlocuiască sensibilele din acordurile micșorate, cînd apar nejustificat sau mersul în

terțe paralele, încercînd să respecte și formulele ritmice specifice unor anumite țiituri. În acest sens, trebuie realizată o apropiere între argumentele teoretice ale folcloriștilor și soluțiile practicienilor ; este necesară, deci, o concordanță între teoria etnomuzicologică și practica instrumentiștilor populari, pentru păstrarea filonului autentic al folclorului muzical.

* * *

Folclorul a constituit și constituie una din modalitățile de realizare a educației muzicale. Ne referim la pregătirea și formarea publicului — în general — capabil să aprecieze valorile muzicii românești, prin înțelegerea și însușirea treptată a limbajului muzical național.

Acest scop poate fi atins, dacă, în procesul instructiv-educativ, folclorul este utilizat în mod adecvat. Ceea ce afirmăm nu constituie o noutate ; încă din secolul trecut ne este cunoscută utilizarea unor melodii populare în instruirea muzicală, numărul acestora fiind încă mult prea mic în raport cu repertoriul de tip occidental. Personalități ale culturii noastre muzicale au subliniat importanța cîntecului popular în procesul educativ și au transpus în viață acest deziderat, uneori cu rezultate remarcabile.

Procesul introducerii cîntecului popular în învățămînt, început cu sfială de Isidor Vorobchievici, D. G. Kiriac, Timotei Popovici, a fost desăvîrșit de George Breazul și alții, care au înțeles necesitatea educației muzicale pe elemente de limbaj autohton, la o vîrstă fragedă, căci „soarta muzicii în școală se hotărăște".

Se cunosc eforturile muzicienilor patrioți înaintași pentru crearea școlii muzicale naționale. Dar, creațiile românești, oricît de valoroase ar fi, nu pot trăi fără interpreți capabili să le execute și fără un public avizat, care să le înțeleagă și aprecieze ; de aici, necesitatea formării acestui public încă din copilărie.

Folclorul, prezentînd diverse faze de evoluție a limbajului muzical, poate fi utilizat din cea mai fragedă vîrstă, începînd cu ceea ce este mai accesibil — folclorul copiilor.

Este în firea lucrurilor folosirea în cadrul jocului a unor ritmuri și melodii specifice vîrstei, dar din multitudinea de manifestări, specifice acestei categorii folclorice, se pot selecționa exemple care să permită atingerea anumitor scopuri : dezvoltarea simțului ritmic, a perceperii și intonării juste a intervalelor, învățarea scris-cititului muzical. În acest proces, introducerea unor creații aparținînd altor genuri, dar cu structuri muzicale primare, poate înlesni mai tîrziu însușirea unor cîntece mai dificil de interpretat, aparținînd fondului folcloric. Evident, că este necesară o selecție riguroasă a melodiilor și textelor — în limitele criteriului accesibilității — pe care copilul ce nu crește într-un mediu folcloric nu are posibilitatea de a și le însuși, la vîrsta maximei receptivități, vîrstă care se prelungește în primii ani de școală.

Începerea educației muzicale, prin exemple din muzica occidentală, va marca, pentru totdeauna, preferințle muzicale. Din aceleași rațiuni, în manuale și în metodele de învățare a instrumentelor muzicale sînt introduse — și nu în număr suficient — piese aparținînd folclorului. Este necesară însușirea anumitor ritmuri și intonații, practicate în folclor și utilizate de compozitori, elemente care pun adesea la grele încercări pe muzi-

cienii educaţi numai lîngă pian și care solfegiază exclusiv prin tactarea măsurii. Deci, pot fi puse în valoare atît piese folclorice, cît și creații în stil popular, ce alcătuiesc astăzi un vast repertoriu, din care muzicianul cu pregătire adecvată este capabil să selecţioneze, pentru realizarea scopurilor menţionate mai sus.

Afirmînd că folclorul este un element indispensabil al artei muzicale românești, înţelegem că el este prezent în preocupările instructiv-educative, interpretative, componistice, ştiinţifice, preocupări care, în multe laturi, se întrepătrund și se intercondiţionează reciproc. Se poate afirma că ele au evoluat simultan și au constituit împreună ceea ce numim *Școala Muzicală Românească*, școală al cărei profil original, în contextul muzicii universale, a fost asigurat nu numai de valoarea reprezentanţilor săi, ci și de elementul folcloric autohton.

Creaţia muzicală „savantă" românească a evoluat sub semnul contactului permanent cu folclorul naţional. În această privinţă, exemplul lui George Enescu a fost de o covîrșitoare importanţă pentru școala noastră muzicală. Prin Enescu, muzica românească pătrunde în universalitate, tocmai datorită nivelului la care s-a ridicat. Înaintea altor reprezentanţi contemporani de școli naţionale, Enescu intuia încă din 1899 „posibilitatea construirii unor moduri care să conţină inedite potenţe expresive, plecînd de la interpretarea creatoare a unor intonaţii populare caracteristice"[1]. Acest moment fusese pregătit, însă, și prin strădaniile înaintașilor, care utilizaseră în lucrările lor melodii populare sau în stil popular și care atrăseseră atenţia asupra unor particularităţi ale limbajului folcloric[2]. Drumul creaţiei lui Enescu, de la rapsodii pînă la Sonata a III-a pentru pian și vioară și Simfonia de cameră, precum și întreaga evoluţie a interesului celor mai însemnaţi compozitori români pentru folclorul autohton, coincide cu cristalizarea specificului școlii noastre componistice și pătrunderea valorilor ei în circulaţia internaţională. În alte genuri ale creaţiei „savante", cum ar fi, de pildă, cel coral, aportul lui Musicescu, Dima, Kiriac, Vidu, Cucu, muzicieni ce s-au distins prin apelarea la folclor, a făcut posibilă apariţia *Mioriţei* lui Paul Constantinescu și a altor creaţii de valoare, aparţinînd lui Mihail Jora, Ioan Chirescu, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea și altor compozitori contemporani cu ei sau care le-au succedat.

„Compozitorii și muzicologii secolului XX au descoperit din nou, *dar de pe o poziţie principial diferită faţă de cea a secolului XIX*, resursele uriașe și practic inepuizabile ale etnomuzicii, atît a popoarelor proprii cît și, de data aceasta cu același interes, și a altor popoare. Acesta este sensul nou al valorificării folclorului muzical în creaţia românească de către compozitorii ultimei perioade, continuatori ai unei tradiţii culte, care depășește un secol, dar, în acest mod, și a altor tradiţii, cu mult mai vechi și

---

[1] Niculescu, Ștefan, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, Studii și cercetări de istoria artei, București, 1961.

[2] Este cunoscută, în acest sens, polemica dintre Gavriil Musicescu și Gheorghe Scheletti, pe motiv că primul respectase în armonizare structura modală a melodiei citate.

mai valoroase. În această accepțiune, a valorifica folclorul însemnă a-l explora, a-i folosi multilateral sugestiile, *a experimenta pornind de la el*" (9, p. 362). Prin specific național, astăzi nu mai înțelegem cîteva elemente de limbaj, sau structuri mai complexe ritmico-intonaționale, ci modul în care un anumit material se încadrează într-un sistem și, mai departe, cum se operează cu aceste sisteme. În muzica „savantă" contemporană sînt practicate cele mai diverse moduri de abordare a creațiilor folclorice : în mod direct (citate sau prelucrate), analizate (intonații, ritmuri), sintetizate (sisteme sonore, melodice, ritmice), generalizate (complexe melodico-ritmice deduse din corespondențele lor folclorice) ; se apelează, de asemenea, la unele principii, cum ar fi improvizația, sincretismul, caracterul colectiv. În acest sens, creația muzicală „savantă" românească a beneficiat din plin de rezultatele *cercetării etnomuzicologice*.

Valorificarea științifică a folclorului muzical, a cărui geneză și evoluție au putut fi urmărite în partea introductivă a acestei lucrări, a culminat prin contribuțiile lui Constantin Brăiloiu și George Breazul, precum și a discipolilor lor, autori ai unor importante studii de sinteză, privind limbajul muzical (citate și folosite de noi la locul cuvenit). Teoretizarea unor sisteme sonore și ritmice, a morfologiei în general, detectarea unor principii de creație și vehiculare ale categoriilor muzicii populare s-au realizat prin extinderea investigației zonale și abordarea comparată a folclorului. Cercetarea etnomuzicologică a impus, treptat, unele rectificări în teoria generală a muzicii privind preponderența unor intervale (cvinta era considerată un „dar al naturii"), a unor moduri (tonalitățile majore și minore erau luate drept prototipuri), a ritmurilor populare (ignorate multă vreme și neglijate, uneori, și acum) precum și originea modurilor cromatice, pentatoniei, polifoniei populare etc.

Metoda de cercetare[1], propusă de Brăiloiu în 1931, o sinteză la acea dată a strădaniilor de la noi și de pretutindeni în acest sens, își păstrează (cu unele completări, ce i s-au adus pe parcurs) și astăzi întreaga valabilitate. Colecțiile Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice cuprind actualmente peste o sută de mii de melodii, împreună cu întreaga documentație auxiliară ; pe lîngă acestea, există arhivele Conservatoarelor de muzică și ale altor instituții culturale din Republica Socialistă România. La publicațiile editate de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din R. S. România, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Conservatoarele de muzică, se adaugă culegerile județene, din ce în ce mai competente ; se înlătură, și la nivelul acestora din urmă, unele reminiscențe de „amatorism" ; culegerea folclorului necesită nu numai talent muzical, pricepere în investigație, studiu permanent, ci și o dragoste nețărmurită pentru valorile culturale ale poporului.

Așa cum ne apare astăzi, în perspectiva tuturor cercetărilor care s-au făcut, folclorul românesc reprezintă o dovadă incontestabilă a vechimii poporului nostru în spațiul Carpato-Danubiano-Pontic.

---

[1] A fost creată de acest „geniu al metodei", cum a fost considerat Brăiloiu, dar apariția ei este și o sinteză între preocupările înaintașilor, între care Kiriac, cu minuțiozitatea în cercetare a lui Bartók și cu rezultatele Școlii Sociologice a lui Gusti.

Bibliografie

1. Alexandru, Tiberiu, *Valorificarea muzicii noastre populare*, Revista Muzica, nr. 1, 1975.
2. Amzulescu, Alexandru, *Contribuţii la dezvoltarea problemei autenticităţii folclorice*, Revista de etnografie şi folclor 18, (1973), nr. 4, pag. 273.
3. Boldea, Velişcu, *Unele probleme ale valorificării folclorului local în montarea suitelor de dansuri populare*, Tradiţie şi contemporaneitate, Reşiţa, Casa Creaţiei Populare, 1969, pag. 79—91.
4. Cernea, Eugenia, *Despre problemele de creaţie, circulaţie şi valorificare a cîntecului popular de viaţă nouă*, R.E.F., 18, (1973), nr. 2, pag. 81.
5. Cernea, Eugenia, *Aspecte ale vieţii folclorice*, Revista Muzica, nr. 2, 1975.
6. Ciobanu, Gheorghe, *Contribuţia etnomuzicologiei la corectarea unor erori din muzicologie*, Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie, vol. II. Bucureşti, Editura Muzicală, 1979.
7. Deaconu, Gheorghe, *Creaţia populară azi*, R.E.F. XXI, (1976), nr. 2, pag. 232—233.
8. Dinu, Vasile, *Autentic şi neautentic în folclor*, Cercetări de muzicologie, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Bucureşti, 1971, pag. 279.
9. Georgescu, Corneliu Dan, *Sensul valorificării folclorului în creaţia compozitorilor contemporani*, R.E.F., Tom. 16, (1971), nr. 5 pag. 361—368.
10. Giurchescu, Anca, *Raportul dintre modelul folcloric şi produsele spectaculare de dans popular*, R.E.F., Tom. 16, (1971), nr. 5, pag. 369—374.
11. Giurchescu, Anca, *Unele aspecte ale interferenţei dintre sfera culturii populare şi cea a culturii de masă*, R.E.F., Tom. 18, (1973), nr. 3, pag. 181—190.
12. Nicolau, Irina, *Reflecţii pe marginea spectacolului de folclor*, R.E.F., 26, (1981), nr. 1, pag. 99—111.
13. Niculescu, Radu, *Perspectiva autenticului. Contribuţii critice asupra cercetărilor de folclor*, R.E.F., 17, (1972), nr. 5, pag. 353—371.
14. Niculescu, Radu, *Aspecte ale problematicii actuale a folclorului. Realităţi şi perspective*, R.E.F., 1977.
15. Pop, Mihai, *Folclorul în contemporaneitate*, R.E.F., 16, (1971), nr. 5, pag. 351—359.
16. Vancea, Zeno, *Legătura între creaţia noastră cultă şi muzica populară în lumina conceptului despre folclor*, Cercetări de muzicologie, Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Bucureşti, vol. II, 1970, pag. 51.

Coli de tipar 27,250. B.T. 16.XI.83.
Format 16/70×100. Apărut 1983

I. P. „Oltenia" Craiova
Str. M. Viteazul, nr. 4
Republica Socialistă România
Plan 9194/214/1983.

Lei 45